

M U J E R

Andrea Diez Nin

Natalia Quilez Cepero
Curso 2017 - 2018
Trabajo de Final de Grado



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

“Male fantasies, male fantasies, is everything run by male fantasies? Up on a pedestal or down on your knees, it's all a male fantasy: that you're strong enough to take what they dish out, or else too weak to do anything about it. Even pretending you aren't catering to male fantasies is a male fantasy: pretending you're unseen, pretending you have a life of your own, that you can wash your feet and comb your hair unconscious of the ever-present watcher peering through the keyhole, peering through the keyhole in your own head, if nowhere else. You are a woman with a man inside watching a woman. You are your own voyeur.”

— Margaret Atwood, *The Robber Bride*

RESUMEN

Hay que replantear y atender las urgentes cuestiones que sugiere la visualidad de la mujer y su cuerpo, en la que llamada actual sociedad contemporánea, a través de una perspectiva feminista interseccional.

Debemos analizar la relación entre el cuerpo femenino y su lugar en un mundo neoliberal capitalista que se rige y educa a sí mismo a través de imaginarios orquestados por los instrumentos de poder y control de masas patriarcales.

Es ahora nuestro cometido crear nuevas formas de repensar la realidad y aportar un nuevo enfoque a esta crisis identitaria en la que nos sumimos todas las mujeres del mundo actual, sin olvidar los consecuentes agravantes de nuestra marginalización como lo son la raza, la sexualidad y la clase.

Reflexionando sobre cómo la identidad de la mujer ha sido creada a partir de trozos mutilados de feminidades perversamente depuradas, se materializa simbólicamente este proceso en un ente construido desprovisto de vida cuya creación señala todas las anteriores problemáticas planteadas.

Es preciso que estudiemos las dinámicas normalizadas que tenemos las mujeres de percibirnos y ser percibidas en el plano visual y, por ende, en la intersubjetividad, para así poder romper con las estrategias de deshumanización aún latentes y perpetradas por los mecanismos de legitimación de desigualdad social como lo son el mass media de la televisión o, más recientemente internet.

Palabras clave: Mujer, visual, marco, subjetividad

ABSTRACT

We must rethink and address the urgent issues suggested by the visibility of women and their bodies, in what is now called contemporary society, through an intersectional feminist perspective.

We must analyze the relationship between the female body and its place in a neoliberal capitalist world that governs and educates itself through imaginaries orchestrated by patriarchal instruments of power and mass control.

It is now our task to create new ways of rethinking reality and bring a new approach to this identity crisis in which all women in the world are immersed, without forgetting the consequent aggravating factors of our marginalization, such as race, sexuality and class.

Meditating on how the identity of women has been created from mutilated pieces of perversely purified femininity, this process is symbolically materialized in a constructed body devoid of life whose creation points out all the previous problems exposed. We need to study the normalized dynamics that the women have of perceiving ourselves and be perceived in the visual plane and, therefore, in the intersubjectivity, in order to break with the strategies of dehumanization still latent and perpetrated by the mechanisms of legitimization of social inequality as are the mass media of television or, more recently, the internet.

Keywords: Woman, visual, frame, subjectivity

A mis padres **Inés** y **Carlos**, por facilitarme el transcurso durante todo el proyecto con su paciencia y apoyo, y a mi hermano **Carlos** por ayudarme en todo lo que ha podido.

A **Manuela Castillejo**, musa, amiga y hermana, por inspirarme a querer repensar y cambiar el mundo con lo que hago.

A **Pau Mondelo**, por ayudarme siendo una enciclopedia de arte humana sin fin de referentes. A **Txema Soler** por las herramientas y a **Daniel Rodríguez** por el facilitarme todo el material empleado.

A mi tutora **Natalia Quilez**, por su energía y facilidad para resolver mis infinitas dudas.

A **Marta Negre**, a **Maria Ruido**, a **todas** las profesoras de la Universidad de Barcelona que me empujaron a hacer las cosas como las estoy haciendo.

Indice

Introducción	1
Antecedentes	3
Referentes	9
Marco conceptual	15
Metodología	29
Obra	50
Conclusiones	55
Bibliografía	57

INTRODUCCIÓN

Cada día más mujeres sienten que todo lo que las modela identitariamente no forma parte de ellas, como si alguien hubiese puesto ahí toda característica que la define como mujer de forma premeditada y austera. Cada día más mujeres se dan cuenta, horrorizadas, de sus propias costuras, de cómo las han formado a gusto de una mirada ajena a la suya, y que inconscientemente, han introducido también en sus subjetividades y en la forma de verse a sí mismas.

El objetivo de este trabajo es analizar esta crisis identitaria y evidenciarla en una obra que exponga cómo nuestra identidad de género ha sido y está siendo manipulada y deformada muy lejos de nosotras mismas.

La identidad de la mujer ha sido sujeta a infinitas representaciones, reflexiones y deconstrucciones a lo largo de la historia de la humanidad. Desde la pionera Simone de Beauvoir que reflexiona en cómo la mujer como tal no nace, se hace (BEAUVOIR, 2000) hasta lecturas más radicales de cómo la de Kate Millet, que expuso cómo toda nuestra identidad tiene una raíz y desencadenante de índole político (MILLET, 1970).

Es a partir de este legado que nos han dejado estas mujeres que se forma la base crítica y deconstructiva del proyecto, así como la base del marco práctico también es basada en la novela Frankenstein de la famosa escritora Mary Shelley, en la cual podemos comprender ese terror antes mencionado de vernos a nosotras mismas como ese monstruo formado a partir de mutilaciones de otros seres.

No obstante hasta llegar a estas reflexiones de “mujeres sobre mujeres”, hasta poder tener la posibilidad de tomar partida en nuestra propia identidad como sujetos, se ha tenido que pasar por una densa historia llena de símbolos, iconos e imágenes que informaban, dictaban y promovían lo que suponía ser una mujer, desde lo visual hasta lo subjetivo, a partir de la predominante y famosa mirada masculina.

Nuestra propia emancipación se ve dificultada por ésta herencia de imaginarios desfasados de lo que supone la feminidad y ser mujer. ¿Cómo podemos constituirnos como seres independientes y propios cuando toda educación y conocimiento de nosotras mismas ha pasado por un filtro masculino de lo que és y lo que no? A pesar de la deconstrucción de este filtro que nuestras antecesoras feministas nos han facilitado, existe un imaginario colectivo mayormente machista y heteropatriarcal del cual aún seguimos alimentándonos y que seguimos manteniendo con la agravante problemática surgida por la velocidad a la que generamos y consumimos imágenes ahora, cada vez mayor y más precaria.

En la actual época contemporánea, donde las imágenes y la facilidad de crearlas se multiplican exponencialmente, hemos de prestar atención a los instrumentos de creación y modificación de subjetividades como lo son el mass media e internet y su forma de propagar información visual. La precariedad educativa que sufrimos actualmente nos lleva a una ignorancia visual y nos vuelve sujetos fáciles de moldear ya que nuestras capacidades de análisis de las imágenes que nos llegan es nula.

Desde la primera representación pictórica - placer contemplativo al que solo tenía acceso una parte privilegiada de la población- hasta, y en especial, la aparición de la televisión en nuestros hogares como torrente de imágenes imparables e incuestionables (DEBORD, 1967) se ha programado una progresiva desarticulación de la capacidad de leer y comprender la información visual que recibimos, nos convierten en sujetos educados por imágenes de un mass media que, lejos de la inocencia, tiene unos marcos preestablecidos de lo normativo y lo no-normativo, así como unos mecanismos que nos moldean como individuos y por lo tanto, moldean la propia realidad, ya que somos nosotros quien la construimos con nuestros procesos de observación, asimilación y acción.

Con esto se quiere dar paso al eje por el que se inicia la investigación de éste proyecto: en toda representación visual existente se puede observar una repetida tendencia fetichista contemplativa hacia la mujer dónde se dicta lo que, bajo la mencionada mirada masculina, ha sido, es y será ésta como sujeto, teniendo la certeza de que éste problema en la actualidad no presenta unas dinámicas mucho más distintas a las que se han mantenido a lo largo de la historia.

Constantemente vemos representados unos roles definidos de comportamiento y de estética ridículamente repetidos y representados en toda imagen que nos llega con la etiqueta de mujer. Bajo la lógica neoliberal capitalista se defiende nuestra “decisión propia” y la “libertad individual” como causantes de todo nuestro comportamiento (DE MIGUEL, 2015) y esta idea es cuanto menos tóxica e ignorante ya que solo sirve para mantener y alimentar dichos comportamientos que nacen a partir de esa educación visual.

Si incluso nosotras nos encontramos reproduciendo y justificando de forma inconsciente esa educación proporcionada por los imaginarios hegemónicos del marco, ¿cómo es posible una emancipación real si lo que parece nacer de nosotras ha sido influenciado por agentes externos con intereses concretos? Hemos de señalar y visibilizar esta crisis identitaria para, después de un proceso de deconstrucción y análisis de opciones - exploradas y por explorar - a partir de otras autoras feministas, tomar desde un punto de partida totalmente propio el camino hacia la erradicación del germen de la mirada masculina en la formación de nuestras identidades.

ANTECEDENTES

VESTIGIOS DE LO ETERNO

2016

ANDREA DIEZ

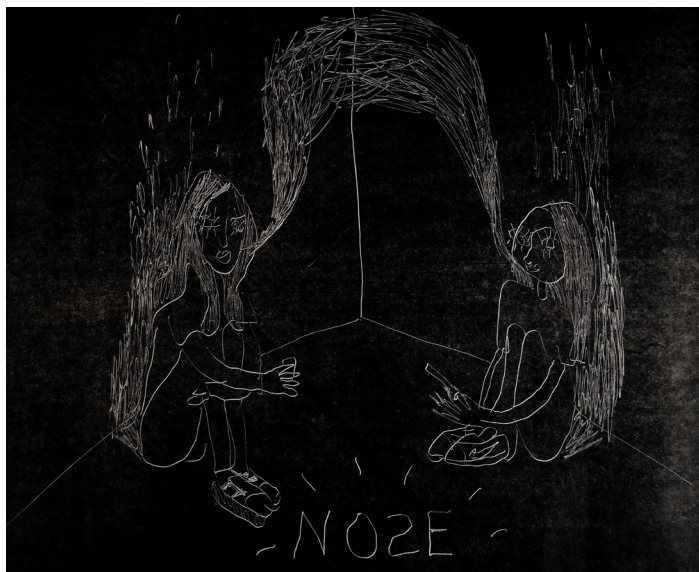
El contexto de este proyecto está basado en la construcción social de la realidad a través de la fotografía y el grabado.

Situándonos en un mundo postmoderno, post colonial, patriarcal y clasista, nos hemos encontrado en la posición, al igual que otros iguales, de echar la vista atrás y darnos cuenta de la urgente necesidad de crear imaginarios propios y formar lenguajes nuevos de lo que personalmente supone la posición en la que nacemos frente a dicho mundo.

Desde la perspectiva de una mujer, hija de inmigrantes y de clase obrera, se construye una historia propia para dar cuenta de ella. Es indispensable cimentar archivos asequibles de algo insignificante como lo cotidiano de un día a día, la contradicción es válida para que quien lo necesite pueda tener algo a lo que agarrarse cuando por su condición de género, raza o clase no se pueda sentir reflejado en una historia patriarcal eurocentrista.

El procedimiento empleado en este trabajo es el de monotipia tanto por el método aditivo pintando directamente sobre la plancha de impresión como por método de trazado, utilizando diversas herramientas, acentuando especial interés en utilizar las propias manos y objetos significativos.

Este proyecto es de carácter orgánico y con un encauzamiento personal. Se trabaja cada monotipia a partir de recursos fotográficos propios recopilados para este proyecto, ya sea utilizando directamente la imagen o creando una a partir de ella. La idea de su uso es redibujar la realidad visible y plana captada por una cámara de lo que nos rodea y añadirle un valor simbólico que no puede ser reproducido directamente.



*No se. 210×297 mm. Monotipia sobre papel. 2016.
Andrea Diez.*

Los recursos fotográficos retratan la cotidianidad irrepetible del día a día, desde habitaciones hasta retratos. También se utilizará en segundo término material literario original de aquellas personas presentes de forma indirecta en el proyecto. Serán una herramienta de extensión del continente base.



*Milagrosa. 210×297 mm. Monotipia sobre papel.
2016. Andrea Díez*



*05:51/15:50. 210×297 mm. Monotipia sobre papel
vegetal. 2016. Andrea Díez.*

ANTECEDENTES

ESTUDIO SOBRE LA VISUALIDAD (ABOUT VISUALITY)

2017

ANDREA DIEZ & MANUELA CASTILLEJO

“¿Cómo se relaciona nuestro cuerpo con el espacio que habita? ¿Qué determina las condiciones de esta relación? ¿Cómo afecta la relación con lo que nos rodea a la relación con nosotras mismas y la construcción de nuestra propia identidad? ¿Cómo se relaciona nuestro cuerpo como manifestación visual en la retina de los otros habitantes del espacio?”

En esta obra se propuso deconstruir en forma y significado diversos materiales e imágenes que relacionamos con conceptos que describen nuestra experiencia corporal en el mundo contemporáneo, entendiendo el mundo como repertorio de imágenes biopolíticas y espacio de exploración de los sistemas de construcción de la realidad, aventurándose a tomar posición y sobreescribir sobre este.

A partir de distintos ensayos y teorías sobre la crisis de la representación en la contemporaneidad, se reconstruyen lenguajes con estos materiales destacando su relación con el espacio y dotándolos de significado.



Estudio sobre la visualidad (1). Tela y cristal (foto de proceso). Andrea Diez & Manuela Castillejo (2017)



Estudio sobre la visualidad (2). Tela y cristal (Detalle). Andrea Diez & Manuela Castillejo (2017)

Estas nuevas formas se acotan en prendas que abarcan la categoría de una segunda piel que nos ayudará a crear un diálogo entre nosotros y el entorno, confluyendo cuerpo, espacio y material para dibujar y crear imágenes cuyo contexto plantee preguntas sobre la realidad que estamos experimentando.



Estudio sobre la visualidad (3). Tela y cristal Andrea Diez & Manuela Castillejo (2017)



Estudio sobre la visualidad (4). Fotografía Digital. Andrea Diez & Manuela Castillejo (2017)



Estudio sobre la visualidad (5). Fotografía Digital. Andrea Diez & Manuela Castillejo (2017)

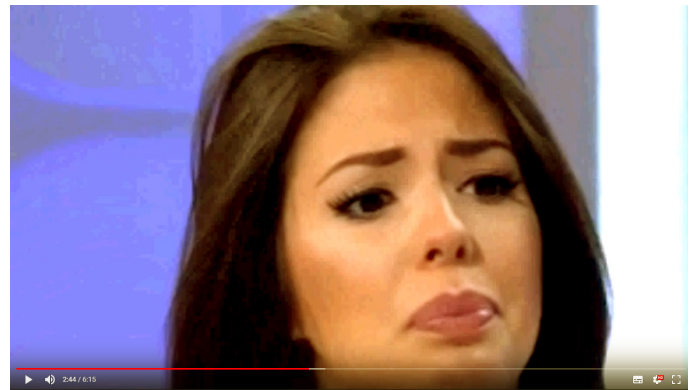
ANTECEDENTES

UNTITLED

2017

ANDREA DIEZ & MANUELA CASTILLEJO

Partiendo de la preocupante formación de formas de ser a partir del mass media y realizando una crítica a la sociedad del espectáculo a partir del análisis realizado por Guy Debord (1967), se realiza la pieza audiovisual - inspirada por el documental de Erik Gandini estrenado en 2009, *Videocracia* - llamada *Untitled* por el colectivo artístico formado por Andrea Diez y Manuela Castillejo en el que se realiza una crítica al lenguaje audiovisual y las imágenes que nos presenta éste de forma unidireccional y de carácter monólogo, y que nos conforma identitariamente.



Fotograma del minuto 2:44 de UNTITLED.

“La forma y el contenido del espectáculo son idénticamente la justificación total de las condiciones y los fines del sistema existente.”

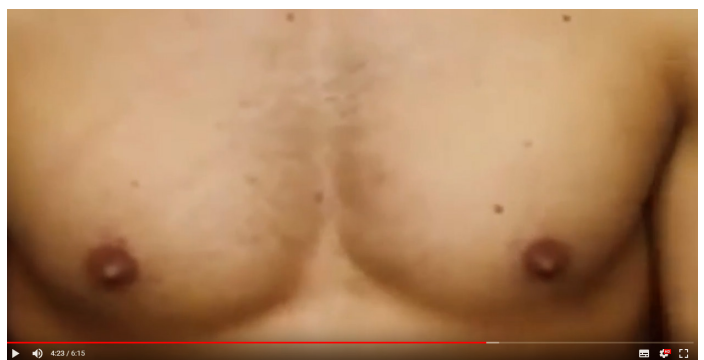
Guy Debord, 1967



Fotograma del minuto 3:47 de UNTITLED. Pieza audiovisual. Andrea Diez & Manuela Castillejo. 2017

También son empleadas capturas de video de la interfaz del videojuego multiplataforma The Sims™, el cual es un juego de simulación social y estrategia dónde aparecen sintetizadas dinámicas de socialización basadas en las observadas en la vida real que, simplificadas y generalizadas, se evidencian su naturaleza condicionada por la identidad del sujeto.

Las imágenes que aparecen son apropiaciones del programa televisivo de citas *Mujeres y Hombres y Viceversa* de la cadena de televisión española Telecinco, gestionada por el grupo de la compañía italiana Mediaset, en los cuales aparecen unos roles de género establecidos y obsoletos con el objetivo de perpetuarlos y proyectarlos a la masa social para así educarla bajo esos patrones de comportamiento.



Fotograma del minuto 4:23 de UNTITLED. Pieza audiovisual. Andrea Diez & Manuela Castillejo. 2017

REFERENTES

Según tu composición cárnica determinada a la hora de nacer totalmente al azar, te sitúas dentro de los márgenes de la vida, o fuera. Lo orgánico - nuestro cuerpo, nosotros - al ver cómo se sitúa en la pantalla y dotarlo de significado, se revela como una cualidad de carácter limitante.

Jana Sterbak trabaja con este concepto creando piezas a partir de materiales que muestran la dualidad delicada y grotesca del cuerpo. Jana Sterbak es una artista que, desde una perspectiva irónica y satírica que compartimos, crea obras como como *Vanitas: Vestido de carne para un albino anoréxico* (FIG.1) que es fruto de un análisis sobre las capacidades del ser humano y sus preocupaciones ontológicas por romper con la limitación que presenta tener una vida física y un cuerpo.

Para Jana Sterbak, el vestido es una herramienta prioritaria a la hora de iniciar un diálogo entre nuestro cuerpo y el espacio donde nos presentamos.

Según la definición de la RAE, el vestido es una prenda o conjunto de prendas exteriores con que se cubre el cuerpo (R.A.E., 2018). De una definición tan simple se puede sacar la lógica con la que Jana trabaja con los vestidos reduciéndola a dos palabras: exteriores y cubrir.

Con exterior se evidencia el carácter extraño del vestido a ser un añadido al cuerpo, algo artificioado exteriormente a nuestra naturaleza con el fin de acomodar ésta al mundo en el que aparecemos, exponiendo así ese carácter de inadecuación que presenta el cuerpo humano por sí solo ante la sociedad, que ha sido conformada paradójicamente por y para nosotros mismos, y la necesidad de un apéndice introductorio a los espacios que cohabitamos, mientras que la palabra cubrir nos hace referencia a una necesidad de ocultar defensivamente la naturaleza de la piel desnuda de nuestro cuerpo, vulnerable sin su adaptación al medio.

El vestido para Jana entonces, es el primer estadio de acceso al espacio que nos circunda (BLANCH, 2014), por eso en su obra *Vanitas* - cuyo nombre hace referencia a una categoría de bodegón con una alta carga simbólica propia del Barroco que pretendía transmitir el sentimiento de inutilidad de lo superficial y banal frente a la muerte - utiliza la herramienta del vestido para hacer una síntesis del concepto de que la muerte se encuentra presente en todos nosotros al ser dueños de un cuerpo que se deteriora hasta llegar a su fin. Éste vestido, transforma a su portadora en un bodegón barroco presentándose como un elemento más de una naturaleza muerta a retratar - al cual hace alusiones ya con su título - lleno de simbolismo sobre la muerte y que alude directamente a la cuestión de tratar a la mujer como carne consumible, como un objeto de carácter alimenticio que puede ser comprado y vendido por una industria bajo intereses económicos y sociales. (ALBA, 2016)



Sterbak, Jana. Vanitas: Flesh Dress for an Albino Anorectic, 1987. (FIG. 1)

Es muy importante destacar cómo Jana Sterbak se apropia de esa afirmación de lo inútil de lo superficial y la piel que nos cubre no es más que un envoltorio destinado a pudrirse y condicionarnos. Responde a ésta verdad haciendo que aquello que se ocultaba bajo la ilusión de los valores superficiales se sobreponga, materializado en un vestido de carne cruda y sacrificando así su carácter eterno e interior por el efímero y exterior. (ARTIUM, 2016)

En general, remarca la trivial importancia que se le da a la imagen aparente que tienen nuestros cuerpos, que no es más que una falsa promesa de algo que está muy lejos de significar lo que la dicha imagen nos está enseñando como real. Encontramos un fuerte referente conceptual en cómo expone que nuestro cuerpo tiene una relación directa a la experiencia y vivencias que tendremos, así como la formación de nuestra identidad, partiendo de la base de cómo es su configuración, cómo se desarrolla y cómo se relaciona con los otros en el espacio.

Recalcada la naturaleza engañosa de la carcasa corporal por Jana, hemos de dar énfasis ahora a el lugar donde ésta toma forma y significado: el espacio, al que también nos referimos muchas veces como campo o marco visual pues hemos de entenderlo como un lugar aparentemente infinito donde nuestros cuerpos aparecen y que en realidad está delimitado por una ideología visual concreta, haciendo que tu cuerpo pueda aparecer dentro o fuera de esos marcos.

El espacio como lugar en el que aparecemos y se crea la diferencia con otros sujetos es polivalente, pues dentro de ese concepto existe una división diferenciante entre espacio público y espacio privado, con connotaciones muy distintas aunque partan todas de unas ideas patriarcales base sobre los procesos de socialización de los individuos en éstos ámbitos.

Alicia Framis es una artista contemporánea que se encontró en 1996 con la problemática de su proyección a partir del momento de traspaso del umbral de espacio privado al de espacio público cuando se mudó a Grenoble, Francia. Nos explica en su página web personal lo siguiente:

“Thirty-six photos from my life with Pierre, a male mannequin I rent for one month. I lived alone in Villeneuve, a suburb of the French city of Grenoble for three months as an artist in residence, and I was afraid of the surroundings’ Alicia Framis explains. ‘Police didn’t enter our neighborhood. I saw things I couldn’t explain and junkies used my door as a toilet. I decided to live with a mannequin. We stayed at home most of the time and I made photos of myself to capture memories of a unique moment in my life.’ (1996)

Alicia Framis llegó a la conclusión, ante un espacio que se presentaba tras desprivatizarse como amenazador y peligroso, de que para mantenerse sana y salva debía llevar consigo un maniquí de hombre. Documentó esta experiencia en un video donde mantiene una conversación con este maniquí masculino, poniendo en evidencia cómo el peligro de ser despojadas de nuestra dignidad y a la propia vida nos acompaña día tras día solo por la condición de ser contemplados como sujetos con género, del que somos dueños y a la vez subyugados.

REFERENTES

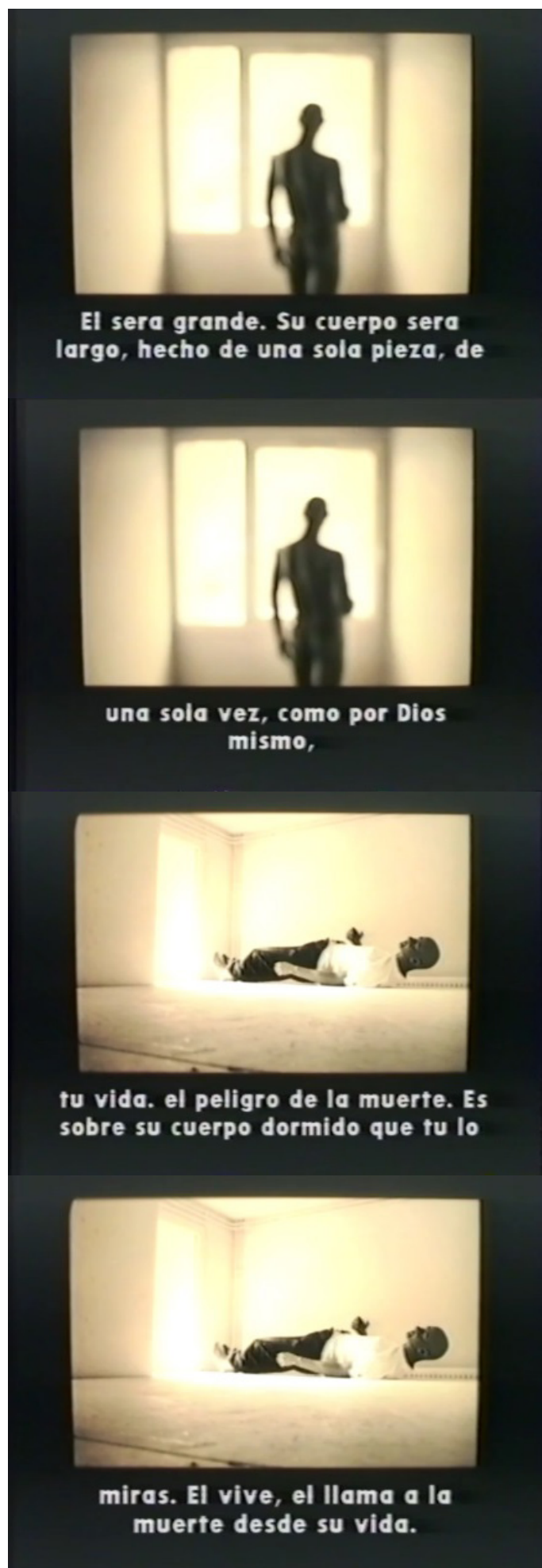
Alicia Framis nos muestra en su obra *Cinema Solo* (1996) (FIG. 2) que hay un peligro real a la hora de proyectarse en el marco visual como identidad conformante de un colectivo oprimido - en su caso ser una mujer - y que dicho peligro sólo puede verse reducido si nos acompaña o nos representa un elemento masculino en el campo visual, un cuerpo con significante de poder que repare la carencia de nuestro cuerpo vacío de autoridad alguna.

La mujer no tiene espacio para ella a no ser que exista este elemento masculino, que supone un elemento de potestad, que intermedie entre ella y la vida que pretende vivir. La mujer tiene que tomar prestada una identidad que en ella se encuentren las características de valor y seguridad asociadas.

La fuerte evidencia que nos deja su documental sobre las consecuencias de ser una mujer - que al aparecer en el espacio público éste se revela como hostil y peligroso para ella - señala la problemática de los sujetos con identidades que se sitúan a los márgenes de las esferas de poder de relacionarse y experimentar una vida normal dentro de los parámetros de los derechos humanos.

No obstante, el espacio ahora ya no solo varía su naturaleza dependiendo de si se define bajo cualidades de fuera/dentro del ámbito doméstico, sino que hay formas relativamente nuevas de aparecer en los espacios gracias a la aparición del mass media, internet y otros dispositivos con características de socialización y creación de contenido visual que nos ayudan a estar interconectados entre nosotros durante todo el día y sin pausa.

Framis, Alicia. Cinema Solo, 1996. Frames de la pieza audiovisual Cinema Solo. (FIG.2)



El sera grande. Su cuerpo sera largo, hecho de una sola pieza, de

una sola vez, como por Dios mismo,

tu vida. el peligro de la muerte. Es sobre su cuerpo dormido que tu lo

miras. El vive, el llama a la muerte desde su vida.

Existe un espacio público real y otro virtual, donde tanto nuestra forma de ser en ellos como la de ser interpretados es muy distinta en ambos. Todos ellos son marcos visuales donde nos proyectamos como imagen y por ende, en todos existe ese proceso de formación de identidades que nos afecta a nosotros y afecta a los otros sujetos con los que compartimos dichos espacios públicos, sean reales o virtuales.

El espacio público virtual se compone de todo el *mass media* y en concreto las redes sociales, las cuales éstas últimas han tomado un papel importantísimo en cuanto a deshacer los límites entre el ámbito público y privado: los ha hecho fluidos, casi indefinidos.

Las imágenes en el mundo del *mass media* cobran un lenguaje muy concreto al disponerse a través de los dispositivos que las propagan. Actualmente prácticamente todos presentan una pantalla en la que aparecen estas imágenes: la televisión, el ordenador, el móvil, etc, ofreciendo al espectador un distanciamiento de dichas imágenes con la falsa sensación de estar contemplando una ficción, convirtiéndonos en espectadores pasivos o en cómplices activos de la mirada violenta hacia las mujeres utilizada en los medios de comunicación de masas. (ALBA, 2016) No obstante, a pesar de dar ese carácter de ficción, hemos de tener en cuenta que el mass media tiene una función informativa que no permite el diálogo, por lo que todo lo que se presenta se presenta como la única verdad (DEBORD, 1967). Es un creador de realidades silencioso.

Es importante analizar bien los símbolos y lenguajes utilizados en cómo estas pantallas nos presentan los relatos sobre mujeres ya que nos posiciona sin darnos cuenta en un discurso concreto y controlado por los dispositivos de poder que rigen lo válido y lo no-válido para la vida. Lo que es y cómo es, y lo que no es.

Se nos educa con esas imágenes sin darnos cuenta debido a la anestesia emocional y empática provocada por esa pantalla que te protege de asumir que lo que ves es algo que ocurre de verdad y que tu lo estás consintiendo.

Una artista que muestra interés por este aspecto es **Alba d'Urbano**, cuyo trabajo estaba centrado en los impresionantes cambios drásticos en la percepción de la realidad por la saturación cada vez más influyente de las imágenes virtuales que son generadas por los medios de comunicación y son susceptibles a una manipulación premeditada. En su obra *Hautnah*, la artista procesó imágenes de su propio cuerpo que luego imprimió en tela a tamaño real (FIG.3) para que su propia configuración cárnica pudiera ser exhibida por modelos que adoptarán una “identidad vestida”.



D'Urbano, Alba. Hautnah, 1994. (FIG. 3)

REFERENTES

Es interesante como aquí la coyuntura entre la ropa y la desnudez arroja luz a la horrible explotación comercial propia del capitalismo neoliberal de los cuerpos de las mujeres en el massmedia.

Como se puede observar, Alba D'Urbano trabaja el cuerpo como carcasa contingente igual que Jana Sterbak, añadiendo en este caso características de reproducción e intercambiabilidad, creando la sensación de que su experiencia a partir de la proyección de su cuerpo en el espacio, puede ser revivida por quien quiera vestirse de ella, ponerse su identidad, evidenciando la diferencia de vivencias que varían de forma infinita según cómo eres percibida en el espacio.

Fuertemente relacionado con este concepto de identidad vestida, tenemos la obra de autor queer **Kutlug Ataman**, "Women Who Wear Wigs" (1999), que también toma conceptos trabajados por la anterior mencionada Alicia Framis sobre nuestras proyecciones en el espacio, sus interpretaciones y consecuencias.

Women Who Wear Wigs es la obra con la que se abrió un interés personal en todo lo relacionado a la visualidad femenina y la formación de la identidad a partir de ésta. Nos pone en evidencia cómo una serie de mujeres apartadas de los márgenes de la visibilidad consiguen infiltrarse de nuevo en este marco de normatividad con identidades vestidas, literalmente. (FIG. 4) Forman una identidad nueva a partir de una "suma", parecida a la adición de un sujeto masculino realizada por Alicia Framis, pero en este caso es tan simple como colocarse una peluca para poder ser aceptada como "normal" y creando una experiencia segura. Regresando al término antes mentado de "identidad vestida", hace que se pueda entender entonces nuestro cuerpo como una percha de conceptos e ideas visuales que podemos colocar y poner en la medida en que nuestra situación social y cultural nos lo permite. (BREA, 2009)

¿Es entonces nuestro cuerpo también algo vestible? Me explico: Estas mujeres han escogido una identidad adaptada nueva - a partir del acto de colocarse una peluca - esa elección para sobrevivir en el espacio surge a partir de la no-decisión de su representación visual carnal establecida por azar, es como si llevásemos un traje que no podemos quitarnos, es básico pero determinante respecto a cómo vas a ser percibido por la mirada, pero aun así, dicho traje se ha demostrado que es posible cambiarlo con acciones simples de visualidad: ocultar, tapar, modificar. etc. dando espacio a la esperanza de poder transformar así la realidad conformada por el patriarcado y sus dinámicas excluyentes tan arraigadas.



Ataman, Kutlug. Women who wear wigs, 1999. (FIG. 4)

Éstas obras exponen crudamente la discriminación de aquellos que son marginados fuera de los márgenes de la visualidad y de la sociedad, cómo son tildados de monstruos y se ven obligados a esconder su naturaleza, que es grotesca para el sistema patriarcal. Es absurdo cómo se tilda de antinatural aquellas identidades localizadas en la alteridad del campo visual y se les condena a la violencia más extrema a todos los que son como ellos.

Este temor a lo singular, a lo monstruoso que se identifica como peligroso erróneamente, se puede observar en la novela *Frankenstein or The Modern Prometheus* escrita en 1818 por **Mary Shelley**, referente literario y el principal eje desde dónde todo este proyecto se articula. A partir de una interpretación de la lectura se pueden ver los procesos de formación de identidades, la intencionalidad de aquello que las forman y las fisuras de toda la complicación de ser algo que no eres, ser algo que no quieren y no saber quien eres.

“Victor Frankenstein es un científico que, abrumado por la pérdida de su madre, investiga técnicas sobre cómo devolver a la vida a los seres. Crea un monstruo, del cual huye asqueado por su aspecto. El monstruo intenta acercarse a los humanos, que lo rechazan, y se esconde en el campo, donde a escondidas observa la vida de una familia, adquiriendo educación a través de un referente. A su vez, con esto, surge la diferencia, el monstruo se da cuenta de que nunca será igual al resto de personas y que no lo aceptarán, entrando en una espiral de destrucción. El horror de descubrir tus propias costuras. Ver que solo eres fragmentos de cosas que no son tuyas. El creador de ese monstruo se entera de su nueva naturaleza violenta, mantiene un diálogo con su monstruo, el monstruo se intenta justificar y lamenta su propio dolor. El monstruo pide alguien roto como él, con el que se pueda identificar y entender. Su creador ignora sus peticiones por miedo a su propio error con el capricho cometido de crear ese no-humano, ese Otro a su servicio. Empieza una mutua persecución para darse muerte el uno al otro. La criatura reclama lo que es suyo. La criatura no tiene nada, nunca tuvo nada, todo lo que la ha conformado nunca fue suyo. El monstruo nunca tuvo un nombre, que es lo que le haría humano. La negación a la propia humanidad supone el inicio de la violencia. El monstruo fue abandonado y asesinado por la negligencia de su padre creador. El monstruo no sabe amar de verdad pues nunca ha visto el amor. La carencia de amor engendra la destrucción. El monstruo tan lastimoso como terrorífico. El hybris del hombre. El monstruo mutilado, nunca suyo, siempre muchas cosas, nunca algo, nunca alguien.”

Interpretación por Andrea Diez (2018) de la novela escrita por Mary Shelley, *Frankenstein or The Modern Prometheus* (1818).

Quiero recalcar la importancia de éste referente para el proyecto por el hecho de que es el punto de partida de éste y a la vez sirve de puente conector entre el marco conceptual que lo contextualiza y la ejecución práctica de dicho análisis teórico, resultando en una obra. Este referente artístico es desarrollado y justificado en el apartado del marco conceptual más extensa y detalladamente.

MARCO CONCEPTUAL

HOMO SAPIENS: UN ANIMAL VISUAL

Se conoce que alrededor del 80% de la información que recibimos de nuestro entorno llega a través de nuestros ojos, que son la ventana conectora entre nuestro cerebro y el mundo que nos rodea. Nuestra civilización ha estado en constante producción de elementos visuales que permitieran almacenar conocimientos, recrearlos y relacionarnos entre nosotros, desde la reproducción de historias con manchas simbólicas de sangre en cuevas, la creación de un lenguaje a partir de signos consensuado, hasta llegar al siglo veinte con la aparición de nuevas tecnologías de comunicación como el mass media, y su posterior mutación al bullicioso *zapping* visual que vivimos actualmente con la aparición de internet móvil y la red social para todo ciudadano de a pie.

Esto ha hecho que se pusiera atención a las imágenes como discursos, surgiendo teorías a partir de cómo toda imagen heredada tienen una gran importancia en la formación de nuestra realidad y consecuentemente, nuestra identidad. Partimos de una educación visual ingenua (ACASO, 2017) que, supuestamente, se va depurando tras el paso de los años con la adquisición de nuevos conocimientos y herramientas para diseminar y asimilar en nuestro subconsciente toda imagen que nos llegue. No obstante, es indiscutible la alfabetización visual que actualmente se nos obliga a asumir, con la ayuda de diversos dispositivos como lo son un sistema educativo en un estado muy precario y una sociedad del espectáculo (DEBORD, 1967) vertida totalmente en la creación de capital y el control de las subjetividades a partir de esta latente no-educación en cuanto a la educación que nos llega en forma de estímulo visual.

En su artículo sobre estudios visuales, el autor José Luis Brea tiene una puntualización sobre cómo operan estos actos de ver e interiorizar la información que me parece bastante acertada con lo que quiero expresar:

“No hay hechos -u objetos, o fenómenos, ni aun medios- de visualidad puros, sino actos de ver extremadamente complejos que resultan de la cristalización y amalgama de un espeso trenzado de operadores (textuales, mentales, imaginarios, sensoriales, mnemónicos, mediáticos, técnicos, burocráticos, institucionales) y un no menos espeso trenzado de intereses de representación en liza: intereses de raza, de género, de clase, diferencia cultural, grupos de creencias o afinidades, etc.” (2009)

Mientras esto ocurre, nuestro cuerpo existe y actúa dentro de un gran marco o pantalla (LACAN, 1974). Las acciones de nuestro cuerpo se proyectan hacia la pantalla y hacia los ojos de los demás habitantes de ésta, teniendo consecuencias concretas para tí y para ellos, ya que dichos actos están siendo recibidos e interpretados (LEVASSEUR 2014) por una mirada que ha sido educada bajo un discurso hegemónico patriarcal heteronormativo y postcolonial.

Esto significa que a la vez que tu mirada viene educada bajo esos parámetros, tú también estás siendo constantemente observado a partir de este episteme común dictado por un filtro de imaginarios rodantes concretos, creado a partir del marco visual del cual inevitablemente formamos parte.

Este espacio denominado campo visual existente en forma de marco, como su propio nombre indica, “enmarca” dentro - o fuera de él - los imaginarios existentes. Es importante que prestemos atención a las imágenes reproducidas a lo largo de la historia de la humanidad ya que son creadoras del significado cultural que hoy le damos a lo observable, incluidos nosotros.

Nuestra mirada, la interpretación de nuestra proyección en este campo visual por la mirada del otro, la producción de imágenes, cómo las percibimos nosotros y las asimilamos, todos estos “actos de ver” tienen una naturaleza condicionada, construida y cultural. El acto de ver no es un acto inocente, sino que depende de la acumulación de dichos imaginarios recibidos a lo largo de la historia que nos han construido una educación visual subjetiva y colectiva, creando o perpetuando así las acotaciones ideológicas impuestas.

Los imaginarios que rondan por el marco visual son unos imaginarios muy concretos, nuestra sociedad hasta dónde la hemos podido conocer se muestra con unos márgenes, regidos un discurso concreto, heterosexual, blanco, patriarcal, cristiano y burgués, que narran una hiperrealidad (ACASO, 2017) y delimitan lo normal de lo no normal. Aquí es donde surge la diferencia a cuestionar, con la exclusión de miles de imaginarios que quedan fuera de estos márgenes de la norma preestablecida por los dispositivos de modificación de individuos proyectados bajo intereses concretos y que quedarán descartado forzosamente de poder servir para definir una realidad que existe pero no interesa ser visibilizada. Esta hiperrealidad o ficción dominante define un estatus ideológico en el cual se puede observar que la oposición binaria más marcada, y a partir la cual todos los demás elementos de una ficción dominante dada se articulan, es la que hay entre la demarcación de lo masculino y lo femenino, en el cual el primero oprime al segundo. (SILVERMAN, 1992)

En la absorción de los imaginarios permitidos por el filtro delimitante del marco se encuentran intrínsecas unas relaciones de dominio y sumisión, relacionadas con esa oposición binaria, con la que nos relacionamos y nos posicionamos en el espectro de identidades. Es entonces que se evidencia lo siguiente: el cómo nuestra persona se posiciona identitariamente en el marco puede garantizar tu existencia o tu no existencia condicionando tu valor según si entras dentro del marco de lo normativo o te situas exterior a él como “lo otro”. Este término, “lo otro”, hace referencia a toda aquella representación de identidad que no tiene cabida en el marco, que se escapa de los valores de lo normativo y hegemónico de los organismos de poder o que se sitúa en una posición de sumisión por parte de las identidades predominantes. (FONSECA, 2009)

“Aunque a menudo tratamos estas representaciones [en la pantalla] como un simple espejo, no se trata tanto de que nos reflejen, como de que arrojan su reflejo sobre nosotros. Entre otras cosas, marcan diferencias sexuales, raciales y de clase. Es por esto por lo que el sujeto no siempre ocupa felizmente el campo de la visión. Ninguna imagen puede ser asumida cómodamente por el sujeto, a no ser que sea afirmada por la mirada, pero la mirada no necesariamente fotografía al sujeto en formas que conducen al placer, a menudo la mirada impone sobre el sujeto una identidad no deseada” (SILVERMAN, 1992)

Para desarrollar esa posición identitaria que toma el sujeto - concretada como hemos dicho anteriormente en la oposición masculino-femenino señalada por Silverman (1992) - frente a los imaginarios que observa utilizaré las conceptualizaciones realizadas sobre la formación de identidades de Judith Butler y Lacan.

MARCO CONCEPTUAL

Judith Butler es una autora de teoría feminista a la cual aportó grandes avances basados en la Teoría Queer. Butler señala que el género es esencialmente identificación y que consiste en una fantasía dentro de otra fantasía. El género se define en lo que denomina el performance: la repetición que imita constantemente la fantasía que constituyen las significaciones de manera encarnada, Butler nos revela la estructura imitativa propia del género. Esa imitación de lo observado, que se define a partir de etiquetas identitarias infinitas, es un fenómeno producido y reproducido todo el tiempo. (1990)

Para extender la teoría de Butler sobre la formación de identidades a partir de procesos de ver, observar e interrelacionarse con lo observado de forma imitativa a partir de tomar lo observado como referente al que identificarse o diferenciarse tomaremos las reflexiones de Jacques Lacan un autor conocido por sus análisis sobre ésta identificación con lo que vemos en el campo visual.

Lacan nos habla de la formación de tu identidad a partir de relacionarnos y situarnos respecto a lo que se proyecta en la pantalla. La pantalla es representada como el filtro por el cual observamos y somos observados. Como se ha explicado, este filtro está conformado por un conjunto de imágenes dominantes determinadas, y es con estas imágenes rondantes con las que nuestro yo constituirá su identidad a partir de una acción de observación y identificación: encontrándose referenciado o diferenciándose de aquellas imágenes que ve en la pantalla, posicionándose respecto a ellas a través de su proyección corporal condicionada por características como género, raza, clase, sexualidad, etc. (LACAN, 1974)

La pantalla de Lacan se debe entender entonces como un conjunto de imágenes culturalmente ratificadas a través de las cuales el sujeto constituye su identidad y se ve a sí mismo como imagen, y que dicho sujeto también ve a los otros a través de este mismo repertorio de imágenes y los sitúa.

Al igual que nosotros desarrollamos una idea sobre nuestro yo a partir de relacionarnos con y en la pantalla, la mirada del otro sujeto también nos sitúa y forma una idea de nosotros a través de este filtro, que es preciso recordar que no es transparente sino que está condicionado por una mezcla de intereses culturales, políticos, económicos, etc. Recalquemos que su mirada, no muy distinta a la nuestra, ha sido educada a partir del mismo patrón con el que la sociedad se rige sobre lo visible de lo no visible, creando una reacción negativa hacia lo desconocido pues se nos inculca a través de esa educación visual precaria y atrofiada anteriormente expuesta a odiar aquello que es diferente, pues lo vemos como una amenaza o como una aberración de la naturaleza.

Ésta carencia de imaginarios referentes hace que su identidad se suprima de lo visible y respetado, condenando a la invisibilidad o al peligro haciendo que necesite tener dinámicas expresamente creadas para sobrevivir en un entorno que se presenta hostil hacia la alteridad por parte de los colectivos hegemónicos.

La pantalla ejerce un poder determinante sobre quién es apto partiendo de unos límites de diferenciación social. Marca quién puede ser visible y quien no, haciendo que los sujetos que quedan fuera de estos márgenes se conviertan en identidades reprimidas, ya que no encuentran referencia visual sobre lo que son a la que poder recurrir para realizar un proceso de identificación social.

No hay posibilidad alguna de ver fuera de ese marco de precogniciones que nos condicionan culturalmente la organización del orden de visibilidades en que nos movemos (BREA, 2009). Nuestras acciones son observables y tienen unas consecuencias inevitables condicionadas por esta organización que, aunque sean reproducciones de lo inculcado, también tienen la cualidad de modificar continuamente las dinámicas de poder inherentes de dicho marco. Somos participantes activos de su funcionamiento por lo que es cierto que aunque no es posible huir de éste orden y nos haya conformado culturalmente a todos, existe la posibilidad de cambiarlo con pequeños actos que modifiquen esos procesos de observación preestablecidos y deconstruir nuestra mirada.

MARCO CONCEPTUAL

EL RELATO MASCULINO

Una vez asumido que la forma de comprender y relacionarnos con el mundo parte de la educación y formación recibida por una sociedad que como bien hemos dicho, lleva cientos de años operando bajo un episteme hegemónico patriarcal, blanco, heterosexual, burgués y cristiano, y entendemos también que inherentemente la mirada que tenemos y que nos ha educado es una mirada predominantemente masculina, con el añadido de todo el conjunto de cualidades identitarias predominantes anteriormente nombrados, podemos pasar a concretar la problemática de esto - con una perspectiva de género - a las consecuencias que se han producido en cuanto a ser una mujer.

Todo aquello ajeno a lo dominante en ese episteme de lo normal creado a partir de la pantalla sucumbe a una marginalidad perpetrada por las mismas instituciones del estado, contaminando desde la vida doméstica hasta la laboral con esa subjetividad con la que nos hacen entender el mundo. La mujer, una identidad que no opera en la red de predominancia social, es relegada a una vida de abusos y violencia, legitimadas por los propios ámbitos del saber durante siglos. Esto incluye a todas las mujeres homosexuales, transexuales, racializadas, pobres, de religiones no-cristianas.

Los ámbitos de saber, cómo la ciencia, la historia, la filosofía, la sociología, etc, albergan algunas teorías legitimadoras de ésta discriminación que aún son defendidas hoy en día o simplemente han sido olvidadas obviando la problemática de género que se produjo a partir de afirmaciones cuanto menos equivocadas pero de carácter verídico universalizado sobre la mujer. Estos saberes que sirven para descifrar la realidad que nos rodea, lo cual los hace significativamente importantes en la humanidad, se conformaron como bien es sabido en el siglo de las luces, tiempo en el que apareció el gran movimiento de la ilustración, que es una corriente de pensamiento que se basaba en la eliminación total de la ignorancia mediante el conocimiento, la razón, el poder infinito que se encontraba en el interior del hombre y la importancia de la libertad de éste y de ser dueño de uno mismo.

El hecho de aglutinar éstas características de veracidad universal es lo que quiero recalcar como peligroso con estas explicaciones, ya que dota a éste periodo de tiempo del carácter de ser un antes y un después en cuanto a la ignorancia respecto a la verdad de los elementos y sucesos que nos rodean. Para poner un ejemplo introductorio de lo que queremos ilustrar con ésto podemos remontarnos a las afirmaciones tan contundentes como las de Darwin, considerado mundialmente un ilustre científico de la era de las luces y del cual todos hemos podido saber a lo largo de nuestros estudios, sobre la predisposición biológica a la inferioridad general de las mujeres frente a los hombres.

Charles Darwin, desde su evidente posición eurocéntrica falogocentrista (DERRIDA, 1975), arrojó luz a cuestiones de diferenciación entre hombres y mujeres con su obra *The descent of man, and selection in relation to sex* (1882) afirmando que “man is more courageous, pugnacious and energetic than woman, and has a more inventive genius.” (p.557), y prosigue con más análisis sobre las condiciones inferiores presentadas por mujeres o por personas no europeas.

Qué curioso que el discurso de éste científico, - el cual pretende descifrar la realidad y asentar una verdad sobre ésta - un hombre, de raza blanca, supuestamente heterosexual y burgués, afirme que sus cualidades mentales y físicas, como hombre europeo, son superiores a las de los otros individuos que no entran en ésta categoría.

Con este pequeño ejemplo de un saber tan globalizado a la vez que contaminado por opiniones sexistas supuestamente científicas se pretende evidenciar cómo la revolución francesa, cuyo motor era alimentado bajo las ideas de la prometedora Ilustración, debía traer consigo un cambio de la percepción del mundo obsoleta como la que estaba establecida en el Antiguo Régimen, no obstante, a pesar de presentar cambios en muchos ámbitos de la humanidad (económicos, políticos, identitarios), el plantear una nueva percepción de la que se tenía de mujer, como se puede apreciar, quedó muy lejos de hacerse realidad (ALBA, 2016), o incluso se justificaron teorías genéticas potenciadoras de desigualdades sociales en discursos de índole científica. El grave error de, desde una perspectiva singular y excluyente, creer estar descifrando todo, narrando todas las historias, descubriendo todas las verdades.

Una vez nos damos cuenta de que casi todo lo que conformamos hasta el día de hoy como verdad, legitimada por unas instituciones del saber - las cuales hemos de recalcar que aparecen también en el siglo de las luces - no es más que un conjunto de narraciones expuestas e interpretadas bajo la mirada subjetivada masculina, blanca, heterosexual, clase media y religión cristiana. (FONSECA, 2009). Nos planteamos: ¿Cómo podemos confiar en el relato que conocemos actualmente del mundo si, bajo el lema de la lógica y la verdad, se forman discursos posteriormente universalizados de carácter discriminatorio? Con lo expuesto no se debe apresurar una a ignorar e invisibilizar todo avance del saber de la humanidad producido por el hombre, al contrario, se tiene que analizar con más fuerza todo aporte elaborado anteriormente con propósito de ayudar a descifrar la realidad para decodificar también la mirada contingente en ese estudio y deconstruir el contexto en el que se produjeron el nacimiento de ese conocimiento.

MARCO CONCEPTUAL

LA MIRADA Y LA MUJER

Como mujer, mi representación corporal asociada a determinadas características preestablecidas - por toda esa cultura visual heredada - como femeninas se sitúa, bajo esa mirada, en un lugar concreto del espectro de la visualidad y sus márgenes. Según lo asociable a mi proyección en el marco, se me proporciona en él un sitio definido que, junto a otros agentes colaterales, concreta mi existencia y hace que mis experiencias y formas de vivir posibles varíen tanto extendiéndose o limitándose. Reiterandome de nuevo sobre el hecho de que los parámetros establecidos son dictados por sistema predominantemente patriarcal, la mujer queda fuera de éstos parámetros al no ser un hombre y por lo tanto, al margen de considerarla igual a los individuos no oprimidos por este filtro.

La mujer a lo largo de la historia ha recibido la violencia más explícita y consentida, es un sujeto oprimido - conformante de más de la mitad de la población mundial - que bajo esa mirada patriarcal, se convierte en objeto de deseo de ésta o cáliz de todos sus temores, (ALBA, 2016) y eso lo vemos perfectamente plasmado en todas las narraciones sobre la historia de la humanidad.

La historia es una disciplina que se ha encargado de recoger casi todos estos relatos del hombre, narrarlos y ser una herramienta para entender esa realidad en la que nos situamos, teniendo en cuenta que toda información que se nos dispone es explicada bajo una mirada subjetivada y posicionada ideológicamente.

Echando un rápido vistazo ésta y a su representación de la mujer, vemos como mientras que ha sido invisibilizada su presencia política y social en todos los libros de historia, hay una rama de ésta en la cual forma parte apareciendo prácticamente en todas sus representaciones, cosificada y aún más reducida, minimizada a un objeto que poseer y receptor del deseo masculino: la historia del arte.

Conocer la historia del arte es conocer la historia de las representaciones de las imágenes - de narrador/observador masculino - por lo que indagando en cualquier libro de éste ámbito se puede empezar a investigar de dónde vienen todos esos imaginarios heteropatriarcales blancos y clasistas que aun en nuestros días nos educan y rigen como sociedad. (FIG. 5)

La cultura visual que conocemos y que nos ha educado y conformado culturalmente se construye a partir de dos grandes ejes: el retrato como expresión y confirmación de la posición social de las elites, y la representación que se narra en historias mitológicas o religiosas. Esto asienta una manera concreta de ver y entender el papel y la forma de representativa de la mujer en tanto que cuerpo visual (ALBA, 2016) conformando así una realidad sobre éste género.

La historia del arte acoge lo que ésta mirada masculina predominante ha observado y ha narrado que son las mujeres sin preguntar a ninguna de ellas, componiendo así formas de socialización basadas en una latente e insultante desigualdad.

Incluso el cómo está escrita la historia del arte nos evidencia la mirada masculina narradora: una está condenada a releer en estos libros hasta la insipidez las palabras “el genio y la musa”, lo cual muestra cómo al hablar de la historia lo utilizamos bajo un lenguaje que obviamente también conlleva términos legitimadores, conservando y expandiendo el problema, dejando más vestigios de semejanza para la posterioridad considerados como una preocupante verdad absoluta al estar en libros educativos de historia aprobados por institucionalmente.

Este tratamiento del “arte para genios” y “la belleza que les inspiran sus musas” tiene un carácter excluyente en el que imposibilita a la mujer de hacerse dueña de su propia imagen, siendo solo un objeto que mirar, y la delega a una posición pasiva ante su propia representación que queda en manos de un sujeto masculino endiosado con el término de “genio”, término que evidencia cómo se imposibilita a la mitad de la población aspirar siquiera a esa “genialidad” que al parecer si que tiene un género. (Babelia | EL PAÍS, 2015)

El hecho de que sea más fácil entrar en un museo como una mujer desnuda que como una mujer artista es un problema que se ha podido visibilizar más en los últimos años gracias a las denuncias del colectivo artístico *Guerrilla Girls* con sus acciones que, tristemente, siguen vigentes en la actualidad debido a que las condiciones de la mujer en el mundo del arte siguen siendo precarias pero que a su vez arroja esperanza al hecho

de que las mujeres tomen partido en instituciones aun discriminatorias y hayan podido informar a muchas otras sobre la precaria situación de la mujer artista.

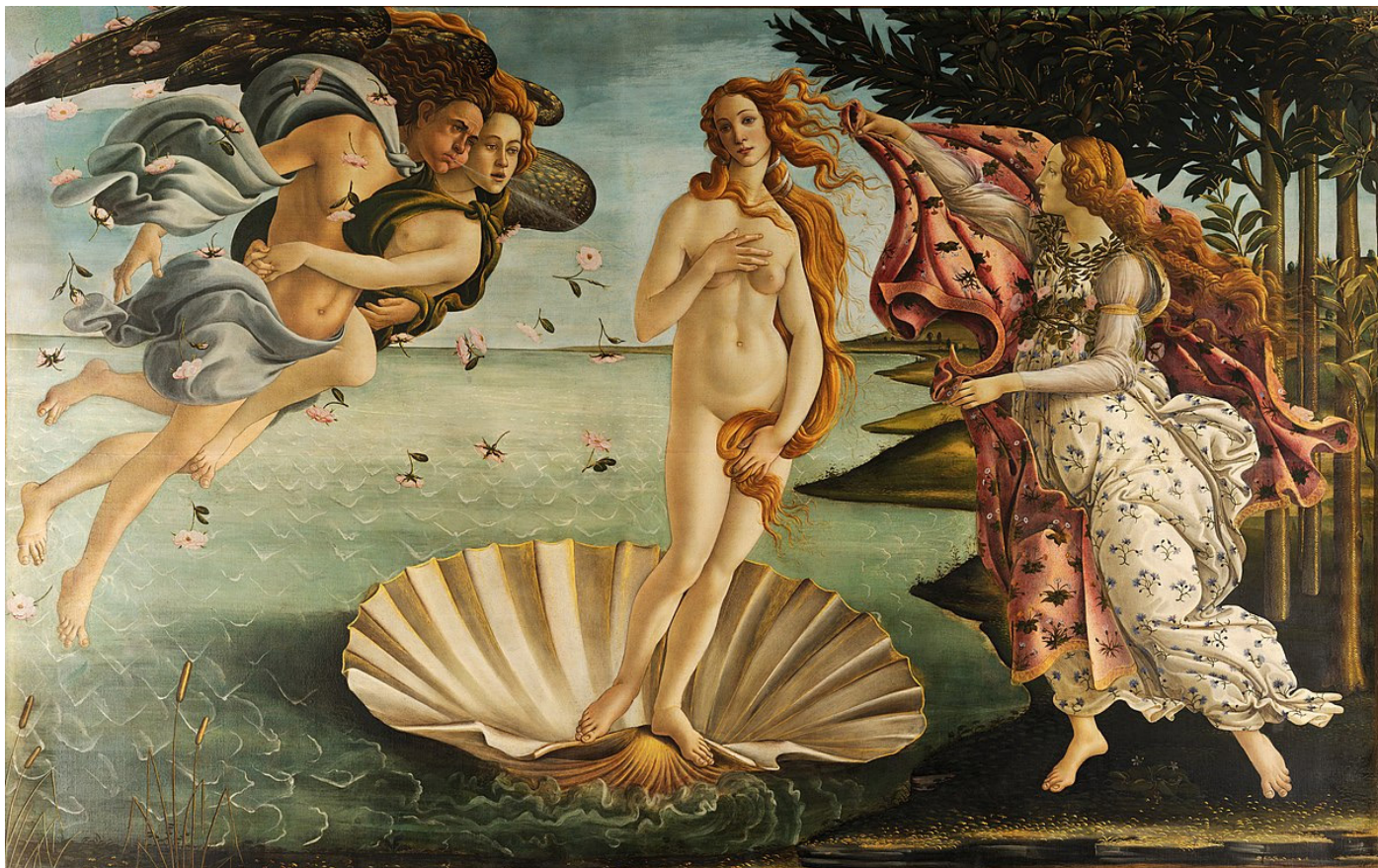
No obstante, antes de llegar a que las mujeres comenzasen un diálogo sobre su identidad y su posición en el mundo, pasaron siglos de representación femenina desde las manos de un varón.



John William Waterhouse. A Female Study, 1894. (FIG. 5)

MARCO CONCEPTUAL

A través de los arquetipos femeninos modelados por hombres a lo largo de todo tipo de representaciones artísticas - justificadas con pretextos mitológicos (FIG. 6) o de índole privada (FIG.7) - vemos a la mujer como un abanico - que se ha ido ampliando silenciosamente - de cualidades físicas y subjetivas muy concretas asociadas a una feminidad delimitada por una supuesta incuestionable mirada masculina.



Sandro Botticelli. Nascita di Venere. 1484-1486 (FIG. 6)

Realizando una reapropiación de la teoría psicoanalítica Freudiana, convirtiendo esa herramienta dispuesta por el propio patriarcado como un arma desarticulada de éste mismo, desvelamos la forma en que el inconsciente de la sociedad patriarcal ha estructurado nuestro mundo hasta el día de hoy con su relato delator. (MULVEY, 1975).

El relato psicológico masculino nos puede servir como prueba de su perspectiva psicológica, es observable un relato de perspectiva falocéntrica por parte de éstas teorías, lo que nos hace pensar que quizás en los huecos de éste relato en relación a lo femenino puede encontrarse el relato propio.



Francisco de Goya y Lucientes. Maja Desnuda, 1797-1800. (FIG. 7)

A partir de analizar estas teorías psicoanalíticas auto relatadas por el hombre, vemos como la mujer y su imagen se encuentran conversas en objeto de contemplación por parte de los hombres, el hombre ejerce la mirada y proyecta en la mujer deseos y sus miedos. Esto convierte a la mujer en una wearer o portadora del sentido, siendo relegada a un pedestal elevado (HORNEY, 1932), pero restringido ya que la hace incapaz de ser constructora de dicho sentido adosado a su persona.

Éste pedestal al que se eleva a la mujer por parte del hombre es el resultado de las dinámicas de deseo-temor que se proyectan desde la mirada masculina hasta el recipiente de significado femenino. La glorificación que realiza el hombre de la mujer tiene una doble fuente: hambre de amor y deseo de ocultar su temor. (HORNEY, 1932)

Se presenta una actitud generalizada por parte del varón de adulación incondicional, la cual con un discurso sobre la “innecesidad de temer a un ser tan hermoso y santo” nos enmascara la realidad que hay bajo esas palabras supuestamente de amor, ya que en realidad lo que siente, pero oculta por motivos estratégicos, es “qué tontería es tener miedo a esta pequeña cosa inofensiva”.

Con esta dinámica, además de tratar a la mujer de forma condescendiente, se la encierra en asumir una actitud de santidad o incluso infantilización en la cual se nos niega nuestra propia humanidad obviando rasgos personales que podrían presentarse en todo ser humano como lo son el equivocarse, la maldad, la propia autonomía y los cuales si son llevados a cabo por un sujeto identificado como mujer, se anula toda asociación del sujeto a ese género y se contamina la perspectiva de ésta asociandola a la monstruosidad e inhumanidad.

Es entonces cuando la acción de glorificación condescendiente para esconder el miedo que siente el hombre por la mujer se transforma en un acto violento y degradante.



Los hombres para superar la sensación de inferioridad aún latente frente a la mujer llevan a cabo una denigración y disminución de la dignidad de ésta. El varón encuentra alivio en su actitud de menosprecio directo (demonización) o indirecto (adulación) a la mujer. (HORNEY, 1932)

El origen de esto, según el psicoanálisis, tiene como base el miedo incalculable a lo misterioso que supone un ser sin pene: el terror de la vagina como elemento remarcante de una castración y el temor a que ésta le suceda al hombre también. Es curioso cómo el falocentrismo desde dónde operan estas dinámicas de dominio-sumisión es en sí paradójico, puesto que pese a considerarse el centro de la importancia al hombre, depende estrictamente de la mujer para dar orden y sentido a su vida. Es el significante para el otro. (MULVEY, 1975)

MARCO CONCEPTUAL

En las representaciones artísticas, se han plasmado éstas dinámicas de deseo-miedo vertidas por ésta mirada hacia la mujer bajo pretextos culturales convirtiendo la violencia a la que se las somete - como consecuencia a éste miedo padecido por los hombres hacia la mujer, que presenta ser el sujeto extraño castrotrante (FREUD, 1908), lo otro, lo misterioso, lo que deben someter (KAPLAN, 1998) - en erotismo. La violencia es disfrazada, a causa de que el hombre necesita esconder ese temor que siente, y se nos aparecen referentes artísticos con contexto de mitología clásica con un alto contenido en violencia, una imagen con un lenguaje - véase cómo se utilizan eufemismos como raptó cuando se hace referencia a una violación (FIG. 8) - que parece suavizar una escena abusiva.



Peter Paul Rubens. El rapto de las hijas de Leucipo, 1616. (FIG.8)



John Collier. Lilith, 1892 (FIG. 9)

Las agresiones sexuales se camuflan en relatos amorosos y se arraigan lentamente en la subjetividad colectiva normalizando estos actos ante nuestra mirada, siendo de nuevo educados y condicionados por la mirada normativa hegemónica.

Como vemos, éste miedo a lo “misterioso” de la mujer no ha sido un obstáculo para que este sistema patriarcal en el que vivimos desarrolle nuevas dinámicas de dominación a su temor a aquellas mujeres que desafiaron los cánones de comportamiento y domesticación femeninos establecidos.

Los artistas a lo largo de la historia también han plasmado todo tipo de personajes representativos de una feminidad enemiga (FIG. 9), hechizante, pervirtiente del buen “hombre recto”. Estas solían tener características asociadas a la libertad sexual, el poder de decisión propia, el conocimiento de las ciencias y demás prácticas totalmente privadas de la vida de la mujer ideal para el hombre: controlada y sumisa. (ALBA, 2016)

Se crearon también imaginarios que permitieran implantar lentamente y de forma sutil en la intersubjetividad los buenos modales de las mujeres y lo que debían hacer (FIG. 10).

Hasta tal punto llegó la necesidad de domesticación de la amenaza femenina que los hombres en su ansia de controlar a “lo otro”, ya fantasearon incluso con la idea de crear una a su gusto y desde la más pura encarnación de deseos masculinos.

De hecho el acto de crear un objeto que reafirme su posición de poder se reitera continuamente a lo largo de la historia del arte.

*Ramon Casas.
Entre dos capitulos, 1890
(FIG.10)*



Encontramos en la literatura clásica ejemplos actualmente enervantes como el clásico mito de Pigmalión, presentado en Las metamorfosis (OVIDIO, S.X).

El rey de Chipre, bajo el hybris que sufrirán posteriormente otros hombres de la literatura - como el Dr. Frankenstein, personaje crucial en este proyecto y del cual hablaremos más adelante - atiborrados de ego, esculpió en una estatua de marfil una mujer desde el más puro deseo masculino. La mujer nacida y creada por sus manos fue años más tarde llamada Galatea, pero en un principio jamás tuvo nombre, anulando así esa afirmación social de ser una persona.

Para Pigmalión, el móvil para la creación de “su mujer perfecta” era que no le agradaban las mujeres. Las consideraba quisquillosas e imperfectas, por lo que creó una a su gusto. La creación de su mujer se limitó en lo físico, tenía que ser bella para ser la mujer perfecta, sin objetivo para existir más allá que la satisfacción de Pigmalión. El escritor Quim Monzó realizó una adaptación modernizada de éste mito, a la cual Montserrat Lunati hace un análisis y reflexión desde una perspectiva feminista en la que he encontrado interesante el cómo expone que el “pósito cultural que la representación artística ha dejado en nuestra formación moral es evidente y que la ficción frecuentemente es el origen inconsciente de las imágenes que tenemos de nosotros mismos y del mundo que nos rodea”. (LUNATI, 2016)

La lectura de éste mito refleja un evidente desinterés masculino por algo más allá de la atracción sexual y física hacia el objeto de deseo, limitando las características importantes a tan solo la carcasa de éste objeto como máximo valor. Analizando ésto, vemos cómo éste ejemplo de literatura clásica nos deja un rastro consolidado culturalmente donde se asume que toda mujer imperfecta es aquella que posee características más allá que la de ser un objeto de deseo sin voz. Incluso nos dice que nuestra propia existencia no sería posible si un hombre no nos hubiera querido dar lugar en primera instancia.

MARCO CONCEPTUAL

El mito de Pigmalión además de destapar esa visión arcaica y heteropatriarcal sobre la existencia de la mujer en el mundo, destapa una masculinidad retratada bajo unos intereses. Presenta al varón como un creador, capaz de hacer que dioses cumplan sus deseos, queda definido como un sujeto que ejerce el deseo sobre otro sujeto que es el que lo recibe sin poder de reacción, ni capacidad de generar deseos propios.

No obstante, aún posicionado como el gran creador, se puede vislumbrar entre las fisuras de su grandeza una gran problemática y fragilidad a la hora de relacionarse con lo otro. Pigmalión hace referencia en un momento a las mujeres reales, que no son de su agrado. Se plasma así el desagrado del hombre por asumir que la mujer representa mucho más allá de un objeto visual que poseer. Éste rey presenta una idea de mujer deseada a la que amar que no existe en la vida real, lo cual es fácilmente relacionable con el canon de belleza y comportamiento impuesto y propagado por el patriarcado y los imaginarios imperantes de éste.

Éste ansia por controlar el misterio amenazante femenino que se materializa con relatos sobre construir una mujer ideal, de enfermar tanto de ego como para osar desafiar a la naturaleza y a los dioses por tus simples deseos y hybris, fue revelada a Mary Shelley, según la cultura popular, en un sueño.

SERES FRAGMENTADOS

El desenfadado análisis feminista de la creación de la novela *Frankenstein or The Modern Prometheus* (1818) que se realizó en una clase de Visualidades Contemporáneas impartida por María Ruido en la Facultad de Bellas Artes de Barcelona en 2017 es el punto inicial desde el cual se desarrolla todo éste análisis sobre la representación de la mujer por parte del hombre y es también el punto final que lo concluye con una obra conceptual.

Mary Shelley fué hija de una gran precursora del feminismo moderno, Mary Wollstonecraft. Mary Shelley recibió una educación bastante inusual para las mujeres de esa época a partir de los pensamientos y reflexiones con perspectiva de género de su madre. No nos impresiona saber que en una noche se le revelase en forma de pesadilla el horror que se nos presenta a las mujeres: ver tus propias costuras.

Esta visualización de las evidencias que te hacen asumirte como un sujeto conformado a partir de otras cosas que no eres tú es el doloroso primer estadio de un proceso de deconstrucción largo y del cual aún no se vislumbra un límite de hasta dónde alcanza. Éstas cicatrices se nos revelan con la realización de una autocontemplación identitaria en la cual fácilmente se nos muestra que todo aquello que crees que te pertenece y que te hace ser quien eres no es más que conceptos identitarios que has engullido y “hecho tuyos” en el lacaniano proceso de identificación con los imaginarios observables anteriormente desarrollado.

A través de la teoría de la performatividad del género presentada por Butler (1990), vemos que todo aquello a lo que nos hemos podido referenciar ha sido dispuesto por la mirada masculina, haciendo que toda nuestra reinterpretación de lo observado no sea natural sino impuesto por unas normas patriarcales bajo intereses de dominación y control. A su vez, en ésta novela se puede ver el temor presentado por las sociedades a la singularidad o a la diferencia hegemónica establecida por esas normas patriarcales mencionadas.

Esta idea de descubrirse como una mujer en apariencia compacta pero que en realidad está formada de muchos trozos seccionados procedentes de la conceptualización identitaria, interpretada por el análisis subjetivo sobre otras mujeres por parte de los hombres, de otras mujeres, dispuestos y colocados según la caprichosa mirada masculina del hombre creador - entendiendo que esa capacidad de creador deja de tener la connotación positiva asociada a la deidad y se contagia de una connotación negativa al nacer del control de lo que les atterra - es el que seleccionamos para realizar la obra que coagulará en su significado todo lo analizado a partir de la dolorosa revelación de saber que la narración exclusivamente masculina de la realidad ha dictado todo lo que somos y probablemente atrofiado lo que podíamos ser.

En su desarrollo quiero encontrar la fisura de lo que parece ser una calle sin salida para nuestra emancipación, para así poder señalarla y engrandecerla hasta por fin romper con la barrera que nos impide salir del cubo carcelario al que se nos ha confinado por parte de los varones en el poder.

METODOLOGÍA

El método práctico para elaborar esta pieza tiene una fuerte correlación con el marco teórico, que hace de pauta y acentúa la importancia premeditada del proceso creativo. Para la creación de la obra se toma como punto de partida una interpretación propia bajo una perspectiva feminista de la novela Frankenstein (o el prometeo moderno) escrito por Mary Shelley.

“Victor Frankenstein es un científico que, abrumado por la pérdida de su madre, investiga técnicas sobre cómo devolver a la vida a los seres. Crea un monstruo, del cual huye asqueado por su aspecto. El monstruo intenta acercarse a los humanos, que lo rechazan, y se esconde en el campo, donde a escondidas observa la vida de una familia, adquiriendo educación a través de un referente. A su vez, con esto, surge la diferencia, el monstruo se da cuenta de que nunca será igual al resto de personas y que no lo aceptarán, entrando en una espiral de destrucción. El horror de descubrir tus propias costuras. Ver que solo eres fragmentos de cosas que no son tuyas. El creador de ese monstruo se entera de su nueva naturaleza violenta, mantiene un diálogo con su monstruo, el monstruo se intenta justificar y lamenta su propio dolor. El monstruo pide alguien roto como él, con el que se pueda identificar y entender. Su creador ignora sus peticiones por miedo a su propio error con el capricho cometido de crear ese no-humano, ese Otro a su servicio. Empieza una mutua persecución para darse muerte el uno al otro. La criatura reclama lo que es suyo. La criatura no tiene nada, nunca tuvo nada, todo lo que la ha conformado nunca fue suyo. El monstruo nunca tuvo un nombre, que es lo que le haría humano. La negación a la propia humanidad supone el inicio de la violencia. El monstruo fue abandonado y asesinado por la negligencia de su padre creador. El monstruo no sabe amar de verdad pues nunca ha visto el amor. La carencia de amor engendra la destrucción. El monstruo tan lastimoso como terrorífico. El hybris del hombre.

El monstruo mutilado, nunca suyo, siempre muchas cosas, nunca algo, nunca alguien.”

- Andrea Diez, 2018

Con el anterior texto como contexto, se crea un ente antropomórfico a partir de trozos de carne moldeados, delimitados y contenidos por moldes específicos en los cuales no he podido intervenir, por lo que su forma - y por ende la de los trozos de carne formados en ellos - es determinada externamente a mis manos. Estos trozos de carne mutilados se adhieren posteriormente entre ellos de forma irregular y caprichosa, apropiándose de esa necesidad de dominación masculina, hasta conformar lo que se sellaría, aludiendo al sistema de etiquetado de la industria cárnica, como *MUJER*.

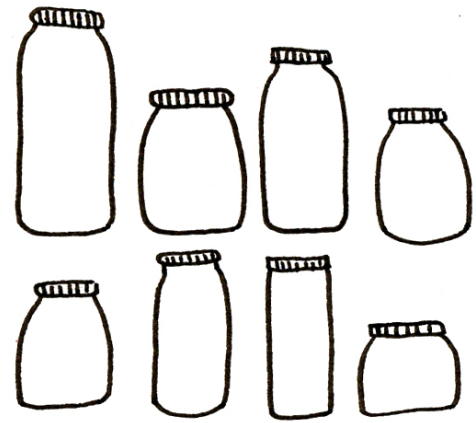
LOS MOLDES

Es de vital importancia la proveniencia de dichos moldes para la creación de estas piezas así como el método empleado en la formación del trozo de carne, su extracción y su conservado.

Como molde se utiliza, tras consumir y almacenar durante un largo periodo de tiempo, distintos tipos de botes de cristal de conservas (FIG. 11).

Es de sumo interés las distintas formas predeterminadas por un agente exterior a la decisión propia de uno mismo como lo es el mercado de productos de consumo inmediato.

Esta aceptación indiscutible de una forma moldeada por el capital industrial, productor de mercancías consumibles, se relaciona directamente con la propia modelación perversa por parte del patriarcado, que se manifiesta con la complicación de que la sociedad que lo perpetúa es regida por dispositivos al servicio del capitalismo posfordista cuya cualidad es la creación de necesidades a partir del control de subjetividades, y dicta lo que conforma una mujer, remarcando su carácter de ser también una mercancía fragmentable, manipulable y consumible.



Boceto de los moldes a utilizar. (FIG. 11)

EL MATERIAL

Para engendrar lo que serán trozos de carne moldeados dentro de esos botes de conservas, se utiliza silicona.

No obstante antes de llegar al material definitivo a utilizar en la obra se realizaron una serie de pruebas de otros materiales simbólicamente interesantes como lo es la masa de pan, la gelatina balística, etc. y cuyos resultados se extienden y explican más detalladamente en el apartado de Proceso.



Sujetador adhesivo de Silicona a la venta en Feminitique.

Fecha de consulta: 10/05/18 (FIG. 12)

La idea del uso de la silicona para este proyecto surge a partir de la experiencia general que surge en cuanto entramos en contacto con una tienda de ropa interior de mujer donde se tiene a disposición unos pechos adhesivos de silicona (FIG. 12) adquiribles fácilmente.

Sirven para ocultar la anatomía natural femenina (los pezones) y realzar la anatomía promovida por el ideal construido por el hombre de la mujer (pechos más grandes, redondeados y sin irregularidades).

Si este fin ya parece en sí ridículo - porque resulta aterrador pensar que existe un mercado entero destinado solamente a la modificación de tu configuración cárnica - se le añade la curiosa perspectiva cromática con una subjetividad contextual concreta implícita en su producción. El color natural de estos pechos adhesivos que simulan desnudez es el salmón o “color carne” (FIG. 13) hablando de forma popular, no obstante, popular no significa acertada.



NuBra.

www.neimanmarcus.com

Fecha de consulta: 10/05/18 (FIG. 13)

METODOLOGÍA

El simple hecho de contemplar solo un color como el color carne evidencia una herencia racista en un mercado que aunque se aprovecha de la globalización, no contempla la multiculturalidad que tiene como consecuencia. Realizamos entonces, tras una reflexión conceptual de lo expuesto, una apropiación de éste apéndice estético eurocentrista para transformarlo en un arma desarticuladora de todo vestigio de ideología patriarcal en la realidad.

En el uso del material en el proyecto se emplea una sustitución de ésta silicona pura que adquiere color salmón por una silicona residual, cuyas impurezas la dotan del negro más oscuro, un color considerado la ausencia de color o la suma de todos los colores.

Ésta silicona residual empleada tiene el nombre de Mezcla Polimérica de Silicona (FIG. 14), caracterizada por no ser una silicona virgen en sí, sino que

está compuesta por una mezcla de otras siliconas vírgenes y varios aditivos empleados en el tratado de éstas (anti desmoldantes, colorantes, plastificantes, peróxido).



Retal de mezcla polimérica de Silicona utilizada en la creación de MUJER. (FIG. 14)

GESTACIÓN Y NACIMIENTO

Primero, pedazo a pedazo, con la misma paciencia silenciosa con la que la intersubjetividad patriarcal capitalista se ha asentado en nuestras conciencias y ha depositado en nosotras deseos que no son nuestros, vamos desmenuzando el bloque de silicona, y lo vamos aplastando dentro de el bote de conservas que usamos como molde. Es un proceso que requiere mucha paciencia y fuerza pues la silicona aunque es maleable al principio con el contacto al aire se endurece ligeramente de forma progresiva haciendo mayor el esfuerzo físico para introducirla en los botes, pues debe quedar prensada y atrapada por éstos recipientes que no son más que la materialización del concepto de molde o patrón ajenos a nuestra perspectiva identitaria con el que construyen nuestra persona y la realidad en la que vivimos.

Una vez rellenos de silicona los botes de carácter performativo y almacenados, se inicia la segunda fase que es la de la rotura del molde (FIG. 15).

En este acto quiere conceptualizarse explícita violencia que se ejerce con ésta manipulación identitaria, la cual nos brinda pedazos de yo con el que formar un ente que entrará en los márgenes de la humanidad pero no podrá ser considerado nunca un humano completo.



Boceto del proceso de rellenado y rotura del molde. (FIG. 15)

Los moldes se rompen con los golpes secos del martillo, los cristales se despedazan y mientras algunos llegan a cortar levemente la pieza, los más pequeños se quedan impregnados en la silicona que aún presenta un carácter algo maleable y adherente, posibilitando que quede en ella grabado todo rastro de la agresión implícita en el impacto del martillo para su rotura.

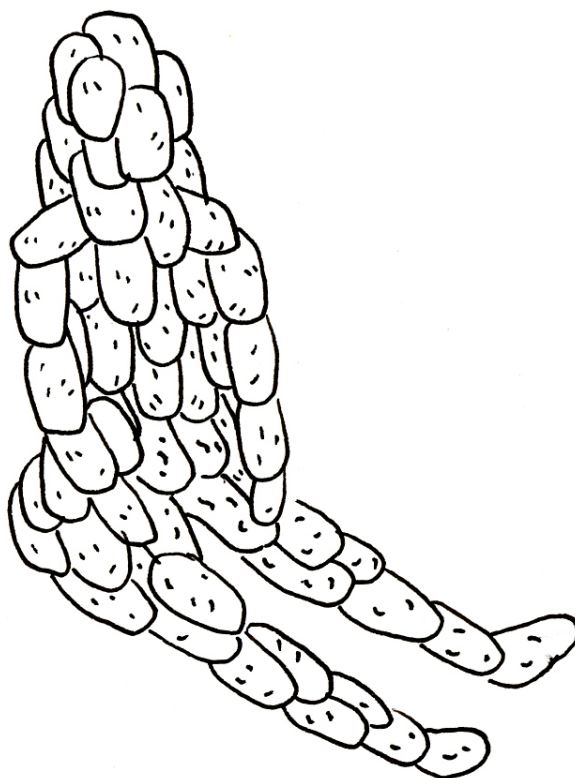
Como resultado se puede ver las huellas y las consecuencias de esa sacudida por parte del martillo, materialización de la herramienta constructora que suponen los organismos de control de masas. Se pueden ver las magulladuras en esas cosas que aunque no son nuestras como tal, nos conforman como seres malheridos.

FORMA

Asumiendo el mismo papel del hombre enfermo de hybris que creó una criatura a la que más tarde tuvo que enfrentarse, se construye de forma caprichosa y estereotipada - a partir de esos fragmentos de subjetividades, materializados y representados en los trozos de silicona - un cuerpo humano etiquetado y sellado como MUJER (FIG.16).

Los trozos que conforman a la entidad denominada mujer se unirán entre ellos, con la ayuda de unas varillas y una malla de metal, que sirve de soporte para todo el peso de la silicona, y su propia tendencia a adherirse por las características materiales de la silicona, formando una masa irregular pero compacta y difícil de separar una vez unida.

Esta unión se confirma con un alambre “de oro”, que simboliza los falsos conceptos que representan la contemporaneidad: la riqueza, lo reluciente, lo bello y lo lujoso, pero que al igual que esa gran mentira, no es más que un alambre revestido de un material atrayente al ojo y hueco en valor.



Boceto estudio de la forma pensada inicialmente para MUJER. (FIG. 16)

METODOLOGÍA

EL ESPACIO

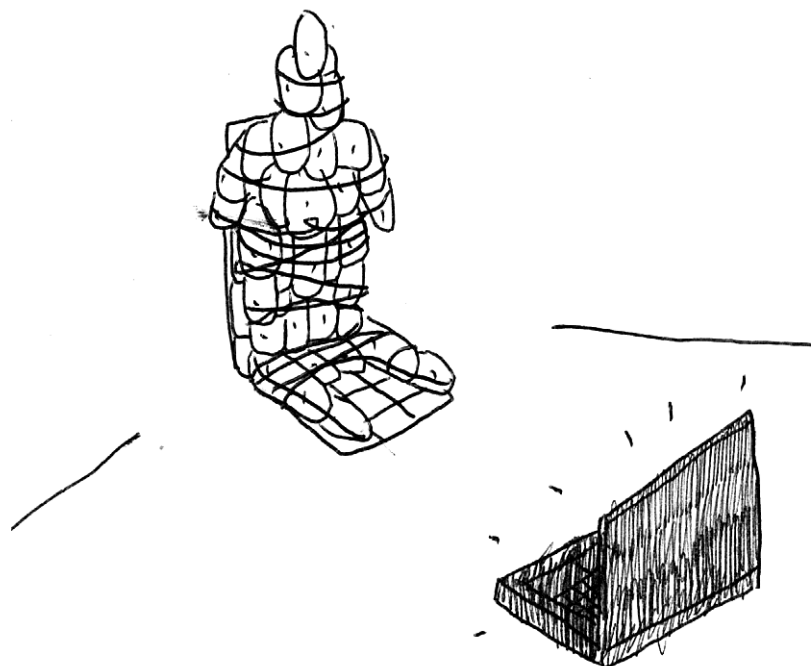
MUJER se presenta en una postura de reposo y sumisión en una habitación completamente vacía, espaciosa, de la cual solo ocupa el pequeño espacio de una de las esquinas de ésta, apartada del resto del espacio, afirmando que no forma parte de él, que es una mera intrusa que debe mantener una naturaleza dócil e incluso con tendencia a ser invisibilizada o en caso contrario, agredida, creando por lo tanto, una inclinación interiorizada a invisibilizar a sí misma también (FIG. 17)



Boceto estudiando la importancia de la disposición de la figura en el espacio. (FIG 17)

Lejos de poder acceder a los controles del aparato colocado ahí para ella, pero no por ella hay dispuesto un portátil que proyecta en bucle infinito imágenes, recopiladas en formato de video, las cuales conforman el imaginario colectivo heredado sobre la mujer y legitiman una intersubjetividad feminicida hacia ella. (FIG.18)

En conjunto se observa a una criatura rota y pobremente rehecha que observa sin elección el pase de imágenes que representan de forma sincera y cruda la cultura que, adaptándose a los avances tecnológicos que facilitan un torrente de imágenes imparable e incuestionable, cada vez más rápido produce más criaturas rotas, que conformarán con sus progresivas actualizaciones male-pleasing, a la mujer contemporánea por y para el hombre, y a causa de un machismo institucionalizado y perpetuado por los organismos de poder, la única y verdadera.



Boceto de la disposición de los elementos conformates de la pieza: MUJER en una esquina, y el aparato de reproducción audiovisual frente a ella. (FIG. 18)

PROCESO DE CREACIÓN

El proceso de creación de mi obra tiene un significado muy importante para entender la naturaleza perversa que se quiere expresar con ésta. Es inseparable de su resultado al igual que es inseparable de todo el marco teórico que lo sostiene, destacando de éste el texto interpretativo de la novela *Frankenstein; or, The Modern Prometheus* (1818) de Mary Shelley. del cual se alimenta todo el motor creativo de ésta pieza.

El proceso ha sido anotado en cada sesión de trabajo, las cuales se dividen por objetivos alcanzados o problemáticas solucionadas más que por días.

En estas anotaciones se incluyen todos los cambios, errores y soluciones encontradas en cada acción proveniente de la creación de *MUJER*, por lo que no ha sido un camino recto y pautado sino que parte de un análisis matérico y conceptual simultáneos y que se retroalimentan.

Todo acto o elección creativa es una reacción o manifestación crítica de determinadas ideas tratadas a lo largo de ésta investigación artística: capitalismo, control de masas, género, identidad, etc.

SESIÓN 1

Preparación de los envases de conserva/moldes

Tras un proceso de almacenaje de más de 60 botes de conservas, se destapan y se separa dicha tapa del cristal para pasar a ser pintada de color negro consiguiendo así neutralidad visual, coherencia compositiva y en especial, un anonimato de aquel padre capital generador de éstos productos al taparse toda marca que indique su procedencia mercantil o pueda hacer promoción comercial del producto (FIG. 19).

Es importante esto pues de lo contrario no entraría en la lógica crítica del proyecto dar coba a un sistema capitalista que nos ha explotado y catalogado, como Jana Sterbak crítica en su obra *Vanitas* (ARTIUM, 2016), como parte de su industria alimenticia.

Acondicionados los moldes, se inicia un proceso de pruebas de material partiendo de las siguientes propuestas: silicona líquida, gelatina balística, masa de pan, silicona dura.



Fotografía del proceso de censurar con un spray de pintura negra común las marcas y etiquetados de todos los envases de conserva almacenados. (FIG. 19)

METODOLOGÍA

SESIÓN 2

I Prueba de material

Silicona líquida

Fue el primer material escogido debido al acontecimiento personal vivido de encontrarnos frecuentemente con pechos de silicona que puedes comprar en tiendas de ropa interior femenina, cuyo precio oscila los 22€. La industria textil nos envía constantemente inputs sobre lo que es imprescindible para nuestra vida como mujeres y lo que no con declaraciones como Women'secret sobre “Tener como fondo de armario sujetadores que no marquen, transparentes o adecuados para múltiples escotes es imprescindible”. (GRAZIA.ES, 2016)



Molde de prueba con silicona líquida. (FIG. 20)

Su uso es igual que el de la prenda de vestir que es el sujetador, sirven para sujetar el pecho, para que se vea firme y bonito, qué “¿para quién?” nos preguntamos.

Sirven también para que no se te marque el pezón llevando ropa - que aunque oculte visualmente el pezón parece resultar un insulto que aun así pueda vislumbrarse algo de él a través de esas capas de tejido - todo lo contrario al popular movimiento que se inició en 2012 de #Freethenipple, que aunque suponga un movimiento muy occidental y cuyo éxito me hace percibir que el white feminism (MEDINA, 2013) centra de nuevo toda la lucha de la liberación femenina en desnudarnos, su forma de comprender el hecho de que se nos ha inculcado la obligación de ser seres puros y no sexuales - porque de lo contrario estarías pidiéndolo - ha derivado a querer aparentar “no tener pezones”.



Pecho izquierdo adhesivo de silicona comprado en Oysho para un mejor análisis del material en su estadio final. (FIG. 21)

Preparación

El molde se acondiciona con jabón neutro marca Deliplus para que la silicona no se adhiera demasiado al molde ya que eso imposibilita que se pueda extraer luego de éste.

Una vez colocado el material antiadherente, se rellena el molde con silicona líquida (FIG. 20). Para que ésta se extienda por toda la longitud y ensanche del bote de conservas es necesario utilizar las manos y acomodarla a la forma, pues al no ser 100% líquida aún mantiene características que hacen que queden huecos por rellenar.

El primer intento de rellenar el molde es suspendido debido a que el material empleado, a causa del desconocimiento de cómo ha de ser tratado, se impregna por todas nuestras manos haciendo que se pierda muchísima cantidad de material.

La segunda fase consiste en el mismo procedimiento planteado en la primera pero con el material antiadherente en nuestras manos también, una vez impregnadas de jabón, el material se mantiene en su lugar y se rellena el molde sin más problemas. (FIG. 22)

Concluyendo la primera parte de la sesión de prueba, se deja secar durante mínimo tres días.

Esto significa que el tiempo de elaboración es muy extendido teniendo en cuenta la cantidad de piezas a crear.

Una vez secado, se procede a romper el molde. La rotura del cristal se realiza, en todos los casos, con un martillo.

En éste, la cualidad elástica de ésta silicona hace que los cristales pequeños salgan disparados violentamente, mientras que los grandes se habían adherido hasta tal punto al molde que era imposible extraerlos a pesar del antiadherente utilizado, se tiene que suspender y descartar definitivamente éste material.



Vista frontal y en picado del molde con antiadherente (jabón). (FIG.22)

Conclusiones

- **Largo proceso de elaboración**

Se necesitan mínimo tres días para su secado completo.

- **Rotura del molde peligrosa e incontrolada**

Las propiedades elásticas de la silicona hacen que sea prácticamente imposible romper el molde sin problemática de salud o sin poner en riesgo la propia integridad de la obra. Los cristales rebotan con el impacto del martillo contra el material, que al ser algo elástico los dispara en todas direcciones.

- **Económicamente inabarcable**

Para realizar toda la con silicona líquida, debido a sus dimensiones y procedimientos ascendía a niveles imposibles de abarcar por lo que se prescindía de forma total su uso, se deben buscar alternativas más asequibles.

- **Connotaciones racistas**

Tras comentarse esta propuesta de material con diversas artistas del taller de creación, surgieron cuestiones como la intencionalidad del color de ésta silicona que, teñida genéricamente de color salmón, destaca una cultura eurocéntrica, caucásica y que no tiene en cuenta todos los colores de piel que existen más allá del salmón, insultantemente referido como “color carne”. A partir de aquí se plantean pruebas con materiales de colores neutros o incoloros (blanco/negro).

METODOLOGÍA

SESIÓN 3

II Prueba de material

Masa de pan

El uso del material de la masa de pan surge como alternativa más económica a la silicona y a la problemática del color al ser, por lo general, blanquecina. Su elección viene de la idea de que el pan tiene un simbolismo muy fuerte (TEJERA, 1993) en todas las culturas del mundo lo cual es un concepto interesante en cuanto a representar un problema de índole general y universal.

La masa de pan como tal es el punto de partida de muchas culturas que concluye en la realización de un pan propio de cada lugar de procedencia, siendo ésto una alusión del carácter transversal y “de todos para todos” que debe presentar toda lucha de género feminista.

La masa de pan tiene un lenguaje orgánico, natural y humilde. Nos une a todos a un mismo origen, el del control de la naturaleza por parte del hombre, es la síntesis de dar luz cuál madres a la civilización, entendiendo que ésta se alcanza y mejora a través del control de los agentes externos como lo es la naturaleza y el alimento.



Molde de prueba con masa de pan. (FIG. 23)

Preparación

Se prepara la masa de pan como tradicionalmente se ha hecho, siguiendo los pasos de una receta casera familiar de Inés Nin Gomez.

Una vez formada la masa, se acondiciona el molde acorde con éste nuevo material. El antiadherente que para la silicona fué el jabón, en este caso es la harina, por lo que se mancha de harina todo el interior del bote.

Se rellena el molde con la masa (FIG. 23) y se inicia un periodo de análisis de cómo reacciona el material a agentes importantes para la creación de la obra como la durabilidad o consistencia.

Pasado ese tiempo podemos observar como el material se ha podrido, incluyendo brotes de moho, por lo que se descarta el uso de este material.

Conclusiones

• Forma inconsistente

La masa de pan con el tiempo toma una forma interesante ya que al ser un material orgánico su consistencia cambia con determinados elementos como la temperatura, el lugar dónde se dispone o la cantidad de ingredientes utilizados.

Tras tres días de prueba para conocer sus características de durabilidad y resistencia, ésta se hincha y brota por encima del molde, dando una imagen grotesca aunque interesante (FIG.23) , no obstante la masa de pan en contacto con el aire se endurece mientras que la que se mantiene hermética dentro del bote se hace más líquida con el paso del tiempo. Esto anula toda capacidad de que su forma, al romper el molde, se mantenga. (FIG. 24)



Resultado del molde de prueba con masa de pan dónde se ve la fragilidad de éste. (FIG. 24)

• Durabilidad

Todo esto concluye con la putrefacción del material (FIG.25), que hace emanar olores insoportables lo que concluye en que su durabilidad es nula e inviable para un proyecto que conlleva largos periodos de elaboración. En último lugar, aparece moho por lo que se suspende el paso de la rotura de los moldes y son desechados.



Resultado del molde de prueba con masa de pan dónde se ve el brote de moho. (FIG. 25)

METODOLOGÍA

SESIÓN 4

III Prueba de material

Gelatina balística

La propuesta de la gelatina balística se obtiene a partir de consultar foros dedicados a la caracterización de personajes fantásticos, cuyos participantes suelen usar frecuentemente éste material para recrear órganos internos y materiales orgánicos de forma sencilla y asequible.

Es económica y fácil de obtener.

La gelatina al presentar un color rojizo tiene una fuente de interés en el hecho de que éste se pueda comparar a lo crudo, visceral y humanoide. (FIG. 26)

Preparación

Igual que la masa de pan, tiene un procedimiento de creación de carácter culinario, interesante en cuanto a proceso de connotaciones ritualísticas. (FIG. 27)

Su preparación es sencilla al igual que su colocación en los moldes, los cuales son muy levemente impregnados de aceite de oliva para evitar problemáticas de desmoldamiento.

Se deja enfriar en la nevera durante varios días. Tras esto, se deja reposar en el exterior durante varios días para comprobar su durabilidad. Observamos los resultados.

Varias pruebas en la que se comprueba la consistencia de las gelatinas se rompen en el proceso. La gelatina no es tan consistente como cuando se dispone en una temperatura inferior a 20°C, lo que nos demuestra que su resistencia a agentes externos como la temperatura, es muy baja.

Transcurridos los días de prueba de durabilidad, se observa el molde.

Han aparecido dos grandes redondas de moho, el material a pesar de que considerásemos el valor de que fuera orgánico, al igual que la masa de pan se ha podrido. Se descarta definitivamente ésta opción.



Molde de prueba con gelatina balística. (FIG. 26)



Gelatina balística ya cocinada a punto de ser vertida en los moldes. (FIG.27)

Conclusiones

- **Gran dificultad a la hora de tratar el material**

El material es quebradizo y se rompe fácilmente si no se tiene muchísimo cuidado, lo cual es complicado con un martillo (aunque no se llegó a emplear).

- **Consistencia variante.**

Al cambiar las temperaturas en las que se dispone este material, empieza a ser más acuoso hasta que su consistencia dista mucho de la original. A partir del material suda y pierde propiedades.

- **Durabilidad**

El material es orgánico y a pesar de durar más tiempo que la masa de pan y aparentar mejor aspecto, aparece moho en su superficie (FIG. 28).



Resultado del molde de prueba con gelatina balística donde se puede observar que han aparecido en la superficie dos círculos de moho. (FIG. 28)

METODOLOGÍA

SESIÓN 5

IV Prueba de material

Silicona dura

La silicona dura, es en sí un residuo de una fábrica de siliconas. Es la parte sobrante de un proceso industrial de la cual se deshacen al no poder tener un propósito comercial.

Se presenta en forma de retal, compacto, cuya maleabilidad varía de la suavidad del trato y del tiempo de éste.

A pesar de tener una apariencia dura, se puede cambiar su forma y moldear al gusto. Su color es del negro más oscuro y brillante por los componentes artificiales y diversas impurezas.



Molde de prueba de silicona dura. (FIG.29)

Lejos de querer conformarme con “substitutos” y partiendo de la elección principal que tomé de querer realizar mi pieza con silicona por la alusión a los pechos adhesivos de silicona mencionados en el apartado de la Sesión 1, se indaga más fervientemente en el mundo de la producción de ésta en búsqueda de opciones más económicas y se encuentra que en diversas fábricas en la que emplean este material se desechan los descartes de la silicona convencional.

Me interesa el poder reciclar algo que el capitalismo ha descartado bajo unos parámetros de rentabilidad económica que no abarcan las posibilidades utilitarias de éste como puede ser la creación de una pieza de arte.

El hecho de que sea un residuo descartado es interesante en cuanto a que, su interpretación conceptual, critica el sistema de valores de éste sistema capitalista que se basa en la rentabilidad y monetización de los elementos para darles un sentido a éstos.



Molde a utilizar en la prueba de silicona dura, levemente empapado de aceite de oliva que es utilizado como antiadherente. (FIG. 30)

Preparación

Se acondicionan los moldes con un desmoldante adecuado que en este caso es el aceite de oliva (FIG. 30). Una vez realizado ésto, se comienza a rellenar desmenuzando la silicona dura de su retal original y trasladandola al molde, cuidando de completar todos los huecos vacíos lo máximo posible ya que al presentarse como un material maleable pero generalmente duro, no impregna todos los espacios de aire como lo haría una sustancia líquida.



Moldes rellenos de silicona dura listos para pasar la prueba de durabilidad y variabilidad. (FIG. 31)

Una vez colocados (FIG. 31), se hace la prueba de durabilidad, empleada también con los anteriores materiales, en la que se dejan los moldes reposar varios días para conocer con más profundidad las características de este nuevo material.

Pasado el tiempo de prueba se procede a obtener de dicho molde la pieza que en apariencia parece no haber variado en absolutamente nada.

Se rompe el molde con el martillo siguiendo los pasos establecidos y se extrae la pieza. La extracción se realiza sin problemática alguna, todo y que no se puede golpear con excesiva fuerza, el material tiene una fuerte resistencia a éstos golpes.

La silicona al presentar una superficie algo adhesiva mantiene los cristales que saldrían disparados sujetos, y como dicha adherencia tampoco es excesiva, no presenta la problemática de que cueste o sea imposible separar dichos cristales sujetos del material. (FIG. 32)



Molde en pleno proceso de rotura, dónde se observa que algunos cristales se quedan adheridos y el impacto del martillo en ellos deforma levemente la pieza a extraer. (FIG.32)

METODOLOGÍA

Obtenemos así, un trozo de carne mutilado (FIG.33) de muchísimos más que conformarán de forma grotesca y precaria, haciendo alusión a la dinámicas de formación de identidad patriarcales, a la pobre criatura: *MUJER*.



i

Pieza final extraida del molde. Serán los modulso conformantes de la obra MUJER. (FIG. 33)

SESIÓN 6

Montaje

La formación de la criatura comienza con la necesidad de definir un soporte cuya función será la ser el esqueleto de la pieza.

MUJER aparece en el espacio como un ente sentado, devastado pero aun mínimamente erguido y para que la silicona dura se mantenga en la posición deseada se realiza un encargo la fábrica de producción de alambres y redes de contención *BIANCHINI S.A.* la construcción de una cuadrícula de metal que sirva de soporte para la figura y unas varillas que una vez colocadas tomarán la función de esqueleto y la erguirá.

Se aglutina pieza por pieza el material, uniendolo todo en una sola cosa con apariencia cada vez más antropomórfica, sin llegar a dotarla de total humanidad absteniéndose a conformar sus brazos y piernas para evidenciar su carácter de inacción y de cuerpo recortado y mutilado, haciendo también un guiño a la Venus de Milo y su trasfondo violento cuyo eje principal de acción fue el deseo de poseer una obra de arte tan sumamente bella, que hizo que perdiera las extremidades.

Poco a poco vislumbramos un ente hastiado y empequeñecido que, aunque se sitúa dentro de ella, nunca parece alcanzar la completud humana. Lo que finalmente supondrá la confirmación de que se ha formado esa identidad es el alambre dorado (FIG.34).

El alambre dorado es un elemento de importancia conceptual más allá de la materia que sería la de una mayor sujeción de las piezas.

Extendiendo la descripción del motivo del uso de éste material anteriormente dada en el apartado Forma, cabe recalcar que sellar ésta figura con el alambre dorado parte de una reflexión al concepto principal del proyecto de la Habitación de Oro del artista y compañero David Montosa presentada en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona (2017) la cual nos habla entre otras cosas sobre un lugar tan reflectante y bello, como precario y pobre.

Es en ese color, el dorado, donde encontramos la referencia a la promesa contemporánea de un futuro rico, brillante y prometedor.

El alambre dorado a pesar de resplandecer belleza, es el sello legitimador de una identidad que a su vez está asfixiando, comprimiendo, constriñendo y cerrando. El alambre dorado es la firma final de la formación de un ser infrahumano a partir de una ideología universalizada patriarcal impuesta bajo los parámetros de “realidad”.



Alambre dorado utilizado en el sellado final de MUJER. (FIG.34)

MUJER se asienta en la esquina del espacio expositivo, que como anteriormente hemos dicho, es importante ésta disposición ya que dota de un sentido marginal y excluyente al pequeño cuerpo que se dispone en posición de reposo, lejos de estar descansando ya que está a su vez siendo ahogado por miles de alambres que lo constriñen y anulan cualquier sensación de movimiento de la pieza.

Frente suyo, hay dispuesto un aparato de reproducción audiovisual con video en modo de reproducción bucle, sin sonido y del cual prácticamente no se puede observar correctamente ninguna imagen.

No obstante, si pausamos el video en cada frame que varía, podríamos observar una por una las imágenes que conforman un torrente imparable de visualidades representativas de la mujer narradas por hombres a lo largo de toda la historia del arte.

No es importante que el espectador de la obra pueda ver el video - aunque se permite a los curiosos asomarse a él - ya que éste video está creado para que *MUJER* sea el principal recipiente de la subjetividad que habita en las imágenes absorbidas, todas dispuestas para dotarla de más conceptos que nunca serán suyos hasta no saber jamás dónde está el límite de lo innato y dónde empieza aquello que somos a partir de trozos austera-mente dispuestos por los dispositivos creadores de subjetividades.

Tabla de los resultados

	Color	Estado inicial	Resistencia
Silicona líquida	Transparente	Casi líquido	Muy alta
Masa de pan	Blanquecino	Semi-sólido. Extremadamente maleable.	Ninguna. Rotura con el primer golpe.
Gelatina balística	Rojo translúcido	Polvo, luego líquido.	Ninguna. Rotura fácil si no se tiene cuidado
Silicona dura	Negro	Semi-sólido, duro.	Muy alta
	Durabilidad	Coste	Estado final
Silicona líquida	Muy alta (Indefinida)	Muy alto (>200€)	Duro Algo elástico Conserva forma original.
Masa de pan	Ninguna (Horas)	Muy bajo (<2€)	Costroso por fuera. Extremadamente líquido por dentro.
Gelatina balística	Indefinida Con el calor se empieza a deshacer levemente. (+20°C)	Muy bajo (<2€)	Consistente. Tembloroso, quebradizo. Algo acuoso al superar los 20°C
Silicona dura	Muy alta (Indefinida)	Bajo (Precio de fábrica)	Duro Conserva forma original Los cristales de adhieren (interesante)
	Conclusión		
Silicona líquida	Gran dificultad a la hora de romper el molde. Precio exageradamente elevado para financiarlo. Olor desagradable a químico. Color transparente se torna amarillento al tiempo.		
Masa de pan	Gran dificultad a la hora de romper el molde, Se pudre, olor horrible. Aparición de moho en el molde y el material.		
Gelatina balística	Gran dificultad a la hora de romper el molde. Variación de consistencia al cambiar de temperaturas. Traslado costoso.		
Silicona dura	Económicamente asequible Resistencia adecuada: buena durabilidad, no cambia con el paso del tiempo Cómodo de emplear en la metodología explicada. Inoloro		

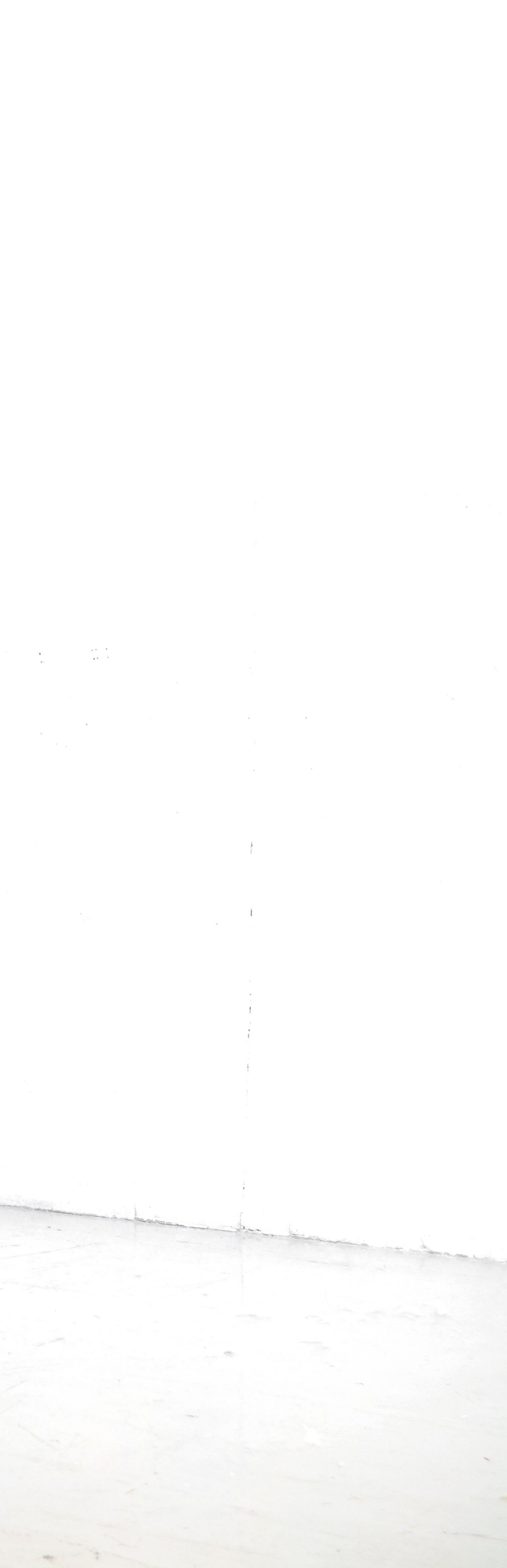
M UJ E R



MUJER
70 cm x 60 cm
Mezcla polimérica de siliconas,
alambre dorado, hierro, cristal.
Andrea Díez
2018







MUJER
70 cm x 60 cm
Mezcla polimerica de siliconas,
alambre dorado, hierro, cristal.
Andrea Díez
2018

CONCLUSIONES

Con lo desarrollado, se destapa como las manifestaciones visuales y sus propiedades educativas han sido empleadas para reafirmar unos valores patriarcales que afectan de forma directa y agresiva a la formación de la identidad de los sujetos (BUTLER, 1990), debido a su característica principal de plasmar y crear las normas de la realidad en la que nos movemos y los imaginarios con los que construiremos nuestro yo. (LACAN, 1974). Las diferencias en cuanto a la socialización femenina y masculina (SILVERMAN, 1992) han quedado más que claras a lo largo de lo expuesto y se procede a tomar una emancipación feminista por parte de las mujeres de éstas dinámicas de comportamiento.

Como reflexión tomada después de todo el análisis realizado a lo largo del proyecto quiero destacar que no basta con exponer que el modelo normativo y más notorio que conforma lo que es una mujer es una mentira y promueve la violencia y sumisión de ésta. (MULVEY, 1975). Hay que analizarse continuamente y analizar esas feminidades que han aparecido a partir de la crítica del primer modelo pues no son más que otras fantasías masculinas acomodadas como identidades liberadoras. (KAPLAN, 1998)

Nos encontramos que la problemática de la formación de una identidad propia de las mujeres es mucho más complicada de lo que podríamos haber imaginado. Aparecen símbolos empoderantes dispuestos precisamente por el patriarcado como un falso elemento emancipador. (DE MIGUEL, 2015) Es preciso que antes de defender la liberación de las mujeres basada en visibilizar y potenciar nuestras conductas establecidas - por el patriarcado- como femeninas, estudiemos y nos autoquestionemos cómo es posible que ciertas cosas nos agraden, nos exciten, nos hagan sentir más poderosas y toda esa serie de dinámicas violentas patriarcales que sutilmente modelan nuestra identidad. (KAPLAN, 1998). La complicación llega al análisis de que algunas de éstas nuevas neofeminidades alternativas sólo se forman al tomar elementos masculinos para adquirir una especie de empoderamiento que no erradicaría el principal problema sino que justificaría que si podemos empoderarnos es a través de una masculinidad adaptada, volviendo a aportar valores positivos y de poder a lo masculino y negativos y de sumisión a lo femenino.

¿Estamos condenadas a un sistema que coge lo poco que podemos usar para liberarnos y lo torna en nuestra contra continuamente? A pesar de que a lo largo de éste proyecto se haya planteado estar en un camino sin salida, también me ha dado la negativa a ésta pregunta de forma gradual: No.

Al igual que el uso de la psicología freudiana ha servido como evidencia de las carencias del relato psicológico masculino y sus miedos y deseos, también se encuentra ahí una interesante fisura en la que indagar ya que su formación psicológica ha sido pautada y por lo tanto se ha inculcado esa perspectiva falocéntrica (DERRIDA, 1975) de la psicología freudiana a todo sujeto como verdad absoluta. Los procesos psicológicos masculinos han quedado fosilizados en el episteme común mientras que la formación de la psique de la mujer ha quedado más olvidada, haciendo que podamos encontrar en esos huecos de desinterés por el sexo femenino un espacio dónde tomar las riendas nosotras de nuestra propia formación y crear un cambio o diferencia. (HORNEY, 1932)

Queda claro tras lo expuesto que existe una urgente necesidad de herramientas que nos permitan deconstruir lo que nos han enseñado, nos proporcionen una emancipación real de todo imaginario construido por la mirada masculina y consigan con ello matar a nuestro propio hombre interior (ATWOOD, 1993) que nos observa continuamente.

Nuestro relato aún no ha sido escrito por nosotras y a pesar de que lo que nos conforme haya sido meticulosamente colocado ahí para formarnos como sujetos dóciles, hay grandes vacíos expectantes de ser investigados y trabajados con perspectiva de adueñarnos de ésta identidad que en gran parte permanece secuestrada.

Es en éstas grietas de la mirada masculina sobre la mujer en las que mi reflexión escultórica toma sentido como metáfora y paradoja, ya que es un ente conformado a base de los deshechos de la silicona pura, como símbolo resiliente de la aberrante deformación impuesta en lo femenino por una sociedad hegemónica y legendariamente patriarcal, y que aspira a ser una aportación o una posible herramienta o camino ante la deseada consecución de una identidad propia quizás residual, pero consistente y por tanto no sumisa, y que como la propia silicona empleada, en apariencia dura, se puede cambiar su forma en función de una autoconsciente suavidad vital en el trato en aras de una compleja y poliédrica feminidad que se proyecte a sí misma.

Los restos de la violencia ejercida hacia las mujeres quedan ahí para siempre, evidenciados en las cicatrices de los golpes sufridos por el martillo deshumanizador patriarcal, nunca se les devolverá lo que les quitaron, los arañazos y los cortes serán el recordatorio constante de lo que está ocurriendo y siempre tendrán en su identidad cristales rotos clavados, que harán del proceso de deconstrucción identitaria un proceso largo y doloroso, aunque no imposible pues de esos cortes realizados en el autoanálisis puede salir el veneno. El alambre dorado, símbolo de una falsa esperanza de un futuro brillante, a la vez que retiene inmóvil la pieza y mantiene coagulados los conceptos interpretados e impuestos por el hombre sobre la mujer materializados en piezas de silicona maltratada, también fragmenta lentamente aquello retenido, evidenciando que esos conceptos no son trascendentales a la desilusión de ver una nula mejoría de la situación social entre mujeres y hombres, y que la misma violencia con la que se pretende mantener atadas a todas las mujeres es a su vez la fuerza que romperá poco a poco esos conceptos, que son duros en apariencia pero permanentemente maleables, y los hará añicos, dejando unas ruinas identitarias dónde poder reedificar un yo propio de verdad.

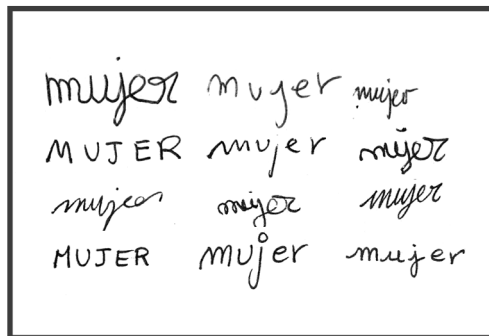
En el roto de la sociedad encontraremos el desgarró ideológico que nos llevará a una feminidad propia.

BIBLIOGRAFÍA

- ACASO, Maria (2017): “Art Thinking. Cómo el arte puede transformar la educación”. Ediciones Paidós.
- ALBA, Ester (2016): “De-construyendo identidades: la imagen de la mujer desde la modernidad” coord. por Ester Alba Pagán, Beatriz Ginés Fuster, Luis Pérez Ochando.
- ARTIUM (2010): «JANA STERBAK. DE LA PERFORMANCE AL VÍDEO»
- ATWOOD, Margaret (1993): “The Robber Bride” Canada. McClelland & Stewart.
- BLANCH Malet, T. (2014). «Jana Sterbak a Montserrat. Una presència.». Museu de Montserrat.
- BREA, José Luis (2009): Los estudios visuales: la epistemología de la visualidad en la era de la globalización. Madrid: Akal
- DE BEAUVOIR, Simone (2000). “El segundo sexo. Vol. I. Los hechos y los mitos” . Madrid: Cátedra.
- DE DIEGO, Estrella (2015): “¿Los genios y sus musas?” Babelia. El País.
- DEBORD, Guy (1967): “La sociedad del espectáculo” Paris, Francia. Buchet-Chastel Paris. Traducido por Rodrigo Vicuña Navarro. EDICIONES NAUFRAGIO.
- DE MIGUEL, Ana (2015): “Neoliberalismo sexual: El mito de la libre elección (Feminismos)” Madrid. Cátedra.
- DERRIDA, Jacques (1975): La farmacia de Platón, en La diseminación, Madrid, Fundamentos. ●
- FREUD, Sigmund (1908): “Teorías sexuales infantiles, Tomo IX de las Obras Completas”. Buenos Aires/ Madrid: Amorrortu.
- MULVEY, Laura (1975): “Visual Pleasure and Narrative Cinema”. Screen. Vol. 16, nº3. Versión castellana de Santos Zunzunegui.
- KAPLAN, E. Ann (1998) “Las mujeres y el cine”. Madrid Cátedra.
- LACAN, Jacques. (1974) “Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis. Seminario”. Barcelona. Seix Barral. F. Monge.
- LEVASSEUR, Sara (2014): “Confronting the male gaze: Reflections on a socialized self”. Conversation X.
- MEDINA, Rocio (2014): “Feminismos-otros: una genealogía feminista decolonial por reivindicar.” Revista internacional de Pensamiento político, num. 8.
- MILLET, Kate (1970): “Política sexual”. Ediciones en español Cátedra, 1995, 2010
- OVIDIO (X, 243 - 297) “Las metamorfosis”
- SILVERMAN, Kaja. (1992): “Male subjectivity at the Margin”, Nueva York. Routledge
- TEJERA OSUNA, Inmaculada (1993): “El libro del pan”; Madrid: Alianza editorial

WEBGRAFÍA

- FRAMIS, Alicia. - <http://aliciaframis.com.mialias.net/>
- D'URBANO, Alba - <https://durbano.de/hautnah/>
- R.A.E. “Vestido” - <http://dle.rae.es/?id=bhKPA82>
- NAKED INSTINCT - <https://twitter.com/NakedInstinct>



Palabra "MUJER" escrita por distintos hombres excepto la última que está escrita por una mujer.

